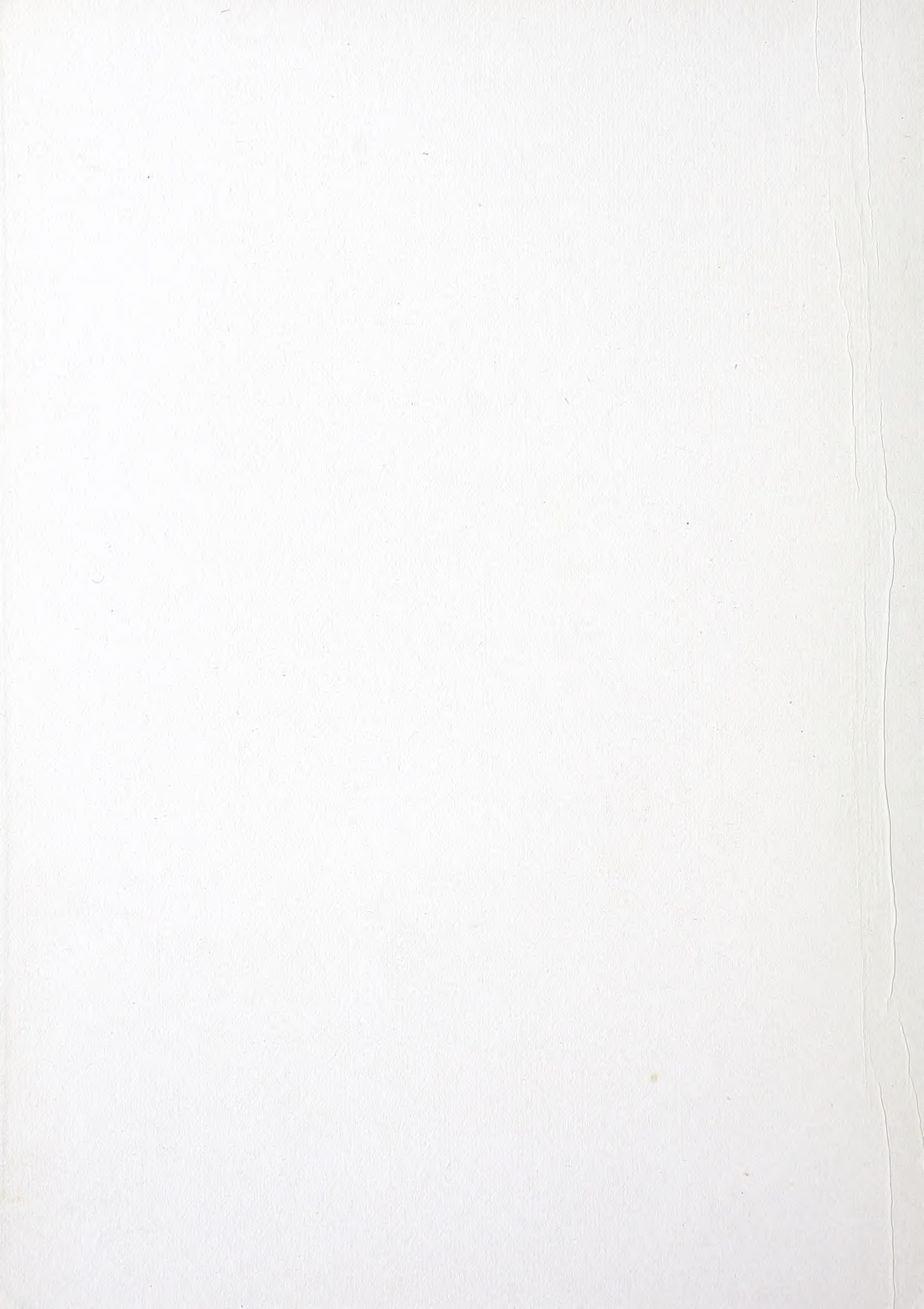
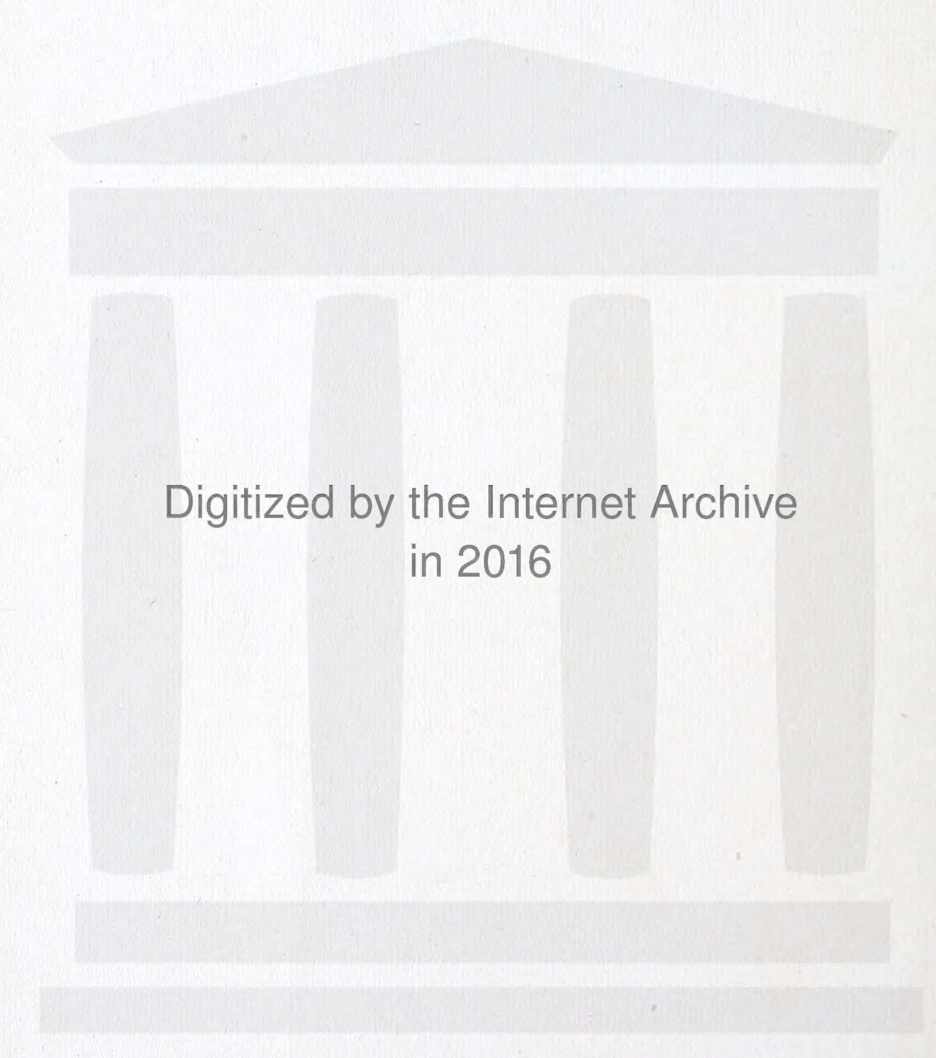
DIE MALEREI IM XIX. JAHRHUNDERT

VON MAX DERI

TEXTBAND





DIE MALEREI
IM XIX. JAHRHUNDERT



DIE MALEREI IM XIX. JAHRHUNDERT

ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHE DARSTELLUNG AUF PSYCHOLOGISCHER GRUNDLAGE

VON

MAX DERI

IN ZWEI BÄNDEN

ERSTER BAND

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER
BERLIN 1920

DRITTE AUFLAGE

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

Der erste Teil dieses Buches, der die französische Malerei behandelt, war im Sommer des Jahres 1914 abgeschlossen; die zweite Hälfte, die den deutschen Bezirk umfaßt, wurde im Winter des Jahres 1918 geschrieben.

Die weite Spannung von mehr als vier Jahren entschuldigt den Bruch, der in der Mitte durch das Buch geht. Es ist kein Wechsel der Grundanschauung, wohl aber ein Wechsel der Form, des „Stiles". Die erste Hälfte ist mehr impressionistisch gesprochen gemeint, die zweite mehr expressionistisch geschrieben abgefaßt. Wer das Wesen wissenschaftlicher Arbeit kennt, bei der ja, anders als bei künstlerischer Arbeit, die gedanklichen Tatsachen weitaus wichtiger sind als die formale Gestaltung, der wird von keinem Autor verlangen, daß er einmal bereits Formuliertes bei Bewahrung der sachlichen Stellungnahme um dieser Form willen nochmals durcharbeite.

Die weite Spannung einer Arbeitsunterbrechung von vier Jahren soll aber keineswegs ein Anderes entschuldigen, das auffallend genug das Buch belastet: die ständigen Wiederholungen theoretischer Erörterungen. Denn diese sind bewußten Willens entstanden. Das Buch ist nämlich nicht für den so engen Kreis der Fachgenossen, sondern durchaus für jene weite Gemeinschaft bestimmt, die an bildender Kunst Anteil nimmt. Und diese Bestimmung wieder sollte es den anderen bereits vorliegenden Darstellungen gegenüber dadurch rechtfertigen, daß es versucht, jener Gemeinschaft eine neue ästhetische Grundanschauung, die sich keineswegs nur auf die moderne Kunst bezieht, an Hand des Beispiels der Malerei im neunzehnten Jahrhundert zu vermitteln. Soll aber in den Anschauungen weiterer Kreise eine neue ästhetische Orientierung — und hier ist es die psychologische — wirklich Eingang ins Innere finden, so muß sie immer wieder erwähnt, immer wieder erläutert, so muß immer wieder versucht werden, sie an Hand des gerade vorliegenden Tatsachenmaterials als begründet und fruchtbringend zu erweisen. Denn wer neue Anschauungen nicht bloß „glauben", sondern in inneren Besitz nehmen will, der muß sie selbst und im eigenen

Erleben immer wieder erproben, um sie zu erwerben. Deshalb steht auch am Anfange und am Schlusse dieses Buches — an dem Francis Sklarek, besonders in den theoretischen Abschnitten, wesentlichen wissenschaftlichen Anteil hat — je ein ausgesprochen theoretisches Kapitel. Das erste noch vorsichtig weisend; das zweite energischer fassend und zusammenfassend, und — auf Grund der vielfachen vorausgegangenen ästhetischen Einzelerlebnisse — auch ohne Scheu mehr vor schwierigeren Problemen.

Dabei soll aber keineswegs behauptet werden, daß die vorliegende Methode der Kunstbetrachtung und der Kunstwerkanalyse, also die ihnen zugrunde liegende Theorie, die „einzige richtige" ist. Es gibt für kein Tatsachengebiet, sei es der äußeren, sei es der inneren Erfahrung, eine „alleinrichtige" Theorie. Denn — wie Moritz Schlick in seinen Untersuchungen über „Raum und Zeit in der gegenwärtigen Physik" (Berlin 1917, Seite 61) in überschauendster Fassung des Problems formuliert —: „Jede Theorie besteht aus einem Gefüge von Begriffen und Urteilen, und sie ist „richtig" oder „wahr", wenn das System der Urteile die Welt der Tatsachen eindeutig bezeichnet. Besteht nämlich eine solche eindeutige Zuordnung zwischen den Begriffen und der Wirklichkeit, so kann man mit Hilfe des Urteilsgefüges der Theorie den Verlauf der Naturerscheinungen ableiten, also etwa künftige Ereignisse voraussagen; und das Eintreffen solcher Vorhersagungen, die Übereinstimmung zwischen Berechnung und Beobachtungen, ist bekanntlich der einzige Prüfstein für die Wahrheit einer Theorie. Nun ist es aber möglich, dieselben Tatbestände durch verschiedene Urteilssysteme zu bezeichnen; es kann folglich verschiedene Theorien geben, für die das Kriterium der Wahrheit in gleicher Weise zutrifft, die also alle in gleichem Maße den Beobachtungen gerecht werden und zu denselben Voraussagungen führen. Es sind eben verschiedene Zeichensysteme, die der gleichen objektiven Realität zugeordnet sind, verschiedene Ausdrucksweisen, die den gleichen Tatbestand wiedergeben. Unter allen möglichen Anschauungen, die solchergestalt den gleichen Wahrheitskern enthalten, muß nun eine die einfachste sein, und daß wir stets gerade dieser den Vorzug einräumen, beruht nicht bloß auf einer praktischen Ökonomie, einer Art geistiger Bequemlichkeit — wie man wohl gemeint hat —, sondern es hat einen logischen Grund darin, daß die einfachste Theorie ein Minimum von willkürlichen Momenten enthält. Die komplizierteren Anschauungen enthalten nämlich notwendig über-

flüssige Begriffe, über die ich nach Belieben verfügen kann, die folglich nicht durch die betrachteten Tatsachen bestimmt sind, und von denen ich daher mit Recht sagen darf, daß ihnen für sich allein etwas Wirkliches nicht entspricht. Bei der einfachsten Theorie dagegen ist die Rolle jedes einzelnen Begriffs durch die Tatsachen gefordert, sie bildet ein Zeichensystem ohne entbehrliche Zutaten."

Um also die psychologische Theorie der Künste als die einfachste, und damit für den praktischen Gebrauch dankbarste zu erweisen, sind, durch das Buch hindurch verstreut, die theoretischen Erörterungen immer wieder an die einzelnen Beispiele herangeholt worden. Die beiden theoretischen Kapitel aber sollen als Eckpfeiler den Entwicklungsbogen tragen, der sich zwischen 1780 und 1915 in fünfmaligem Schwunge hebt.

Berlin, Frühjahr 1919.

Vorwort

Dieses Buch ist für jene Mitlebenden, Mitlebendigen bestimmt, die neben den Rechten vergangener Jahrzehnte und ruhender Jahrhunderte auch das Recht des gegenwärtigen Tages kennen und anerkennen.

Das Verwirrende der heutigen Kunstlage besteht darin, daß wir gegenwärtig keinen einheitlichen „Stil“ besitzen. Wir leben in den Zeiten einer großen Wende, eines Wechsels im Erleben und im Formen bildkünstlerischer Dinge. Die Probleme der jüngsten Vergangenheit, die des Naturalismus wie die des Impressionismus, scheinen erledigt. Die Fragen sind geklärt, das Publikum ist den Resultaten bereits in weitem Maße angepaßt und steht ihnen freundlich und erlebensbereit gegenüber. Nun setzt die neue Zeit ein. Mit einer Übergangsperiode, in der neben älterem, reifem und sicherem Kunst- und Kulturbesitz das Neue, erst Keimende durch die Decke stößt. Die Problemstellungen selbst sind noch durchaus im Werden, um so mehr erst die Formungen, die diese Probleme bisher gefunden haben. Darum steht auch das Publikum dieser neuen Art, der des Expressionismus, noch durchaus abwartend, ja mißtrauisch gegenüber. Es spürt wohl allenthalben, im bildkünstlerischen, im musikalischen und im literarischen Bereiche neue Dinge, die kommen wollen. Es fühlt gleichzeitig aber auch eine noch große Unsicherheit der Künstler selbst, ein Tasten und Suchen, ein Verwerfen und Wagen, das ihm die ruhige und sichere Beurteilung der neuen Erscheinungen sehr erschwert.

Zwei Möglichkeiten des Verhaltens sind damit dem Mitlebenden gegeben. Entweder er wartet die Zukunft ab, läßt die neuen, noch gärenden Dinge an sich vorbei und hält sich an die reifen, tatsicheren Ergebnisse der vorigen Generation; oder er geht die noch verworrenen und unklaren Tastpfade der neuen Bewegung mit, läßt sich durch Um- und Rückwege nicht bekümmern, sondern versucht vor allem, sich auf die wesentliche Gesamttendenz der ganzen

Bewegung hin zu orientieren. — Da scheint uns nun dies zweite Verhalten das fruchtbarere zu sein; und zwar vorerst aus dem äußeren Grunde, daß heute das ganze Publikum, wie immer nur in Übergangszeiten, Möglichkeit und Gelegenheit hat, durch einfache Anteilnahme „Mäzen“ zu werden, den Reifungs- und Läuterungsprozeß zu beschleunigen, aus jungen und ungestümen Revolutionären klare und selbstsichere Künstler machen zu helfen. Und dann aus jenem inneren Grunde, den Herbert Eulenberg in die Worte gefaßt hat: Wer recht ein Bild genießt, hat es gemalt.

Man kann dieses Wort so auflösen: wer recht ein Bild genießen will, muß sich so anstellen, als wollte er es malen. Tut er das, so kommt er auf dem sichersten Wege hinter die anscheinend tote Form, zum Erlebnis des Malers in seinem Kern. Er mag dies Erleben dann für sich ablehnen. Er mag dann sagen: dies Erleben ist für mich kein Genuß, kein Wert, ich mag mit ihm nichts zu tun haben. Dieses Recht hat er. Doch er hat es erst, nachdem er nacherlebt hat.

Zu diesem Erleben zu verhelfen, ist die Bestimmung dieses Buches. Es will zwischen dem Künstler und seinem Publikum vermitteln.

Die Notwendigkeit einer derartigen Vermittlung wird durch die gegen frühere Zeiten völlig veränderte Stellung des Künstlers innerhalb der modernen Gemeinschaft bedingt. Noch in naher Vergangenheit schuf der bildende Künstler stets in unmittelbarem Zusammenhange mit seinem Publikum. Denn noch bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein wartete er auf den „Auftrag“. Weder Dürer noch Michelangelo haben ihre Großwerke in freier Konzeption, rein von sich aus geschaffen. Sie warteten, bis jemand zu ihnen kam und das Werk bestellte. Der Auftraggeber wußte damit von vornherein, an wen er sich wandte; der Künstler wußte, für wen er schuf. Produzent und Konsument kannten sich persönlich und standen andauernd in engster Verbindung miteinander. So „verstanden“ sie sich also gegenseitig von allem Anfang an und konnten einander infolgedessen fördern. Erst im siebzehnten Jahrhundert kommt dann das „Freischaffen“ von Werken der bildenden Kunst auf. Zugleich mit ihm der freie Markt, die Ausstellungen, das Angebot ohne Auftrag. Der Künstler und sein Publikum entfernten sich in den Folgezeiten immer mehr voneinander, und heute weiß ein Maler nur mehr in den seltensten Fällen, für wen er schafft, wer einst sein Werk besitzen wird. Damit ist aber der Möglichkeit von Mißverständnissen eine breite Bahn geöffnet.

Mit dieser Entfremdung zwischen Künstler und Publikum bekommt der Kunsthistoriker die neue Aufgabe des Mittlers zwischen beiden. Nicht nur für vergangene Kunstperioden, deren historische Basis und damit erst wieder ihr Verständnis zu erschließen sind, sondern auch für das Kunstschaffen des Tages. Es ist sein Beruf und seine Berufung, nach beiden Seiten hin Fühlung zu gewinnen. Er muß die Künstler kennen, um zu wissen, was sie wollen. Und er muß das Publikum kennen, um zu wissen, auf welchem Wege ihm das Verständnis der neuen Kunstströmungen am besten zugänglich zu machen ist. Er soll, neben dem Kunsthändler, das Bindeglied zwischen Produzenten und Konsumenten sein. —

Ist nach solcher Voraussetzung der Charakter dieses Buches als der eines „Verständnis vermittelnden“, also als der eines „Lehr-Buches“ festgelegt, so ist damit gleichzeitig auch eine Beschränkung im Stofflichen gegeben. Bei einem derartigen Vermittlungsversuche wäre das Jagen nach neuen, an anderer Stelle noch nicht in Abbildungen gebrachten Werken durchaus unangebracht. Es handelt sich ja nicht um das Auffinden durchaus neuer Tatsachen, oder gar um das erstmalige Publizieren neuer Strömungen; sondern eine historische Entwicklung, die zum größten Teile bereits abgeschlossen ist, soll im Zusammenhange erläutert werden. Dazu bedarf es nun gerechterweise immer jener Werke, die auch in der tatsächlichen Entwicklung den Ausschlag gegeben haben. Ähnlich also, wie etwa ein „Lehrbuch der Botanik“ nur Pflanzen, die allen Fachleuten längst bekannt sind, wenn auch vielleicht in neuartiger Zusammenfassung, bringt; ähnlich bringt auch dieses Buch zum weitaus größten Teile nur alle altbekannten Marksteine der Entwicklung, wenn vielleicht auch hier in einigermaßen neuartiger Interpretation.

Diese Interpretation nun will, soweit sie sich direkt auf die jeweiligen Bildbeispiele bezieht, als eine durchaus g e s p r o c h e n e, nicht als eine „geschriebene“ angesehen werden. Denn gesprochene Bildanalysen pflegen ungleich fruchtbarer zu wirken, als geschriebene. Wenn man nach dem inneren Grunde dafür sucht, so findet man ihn in einer äußeren Zufälligkeit. Unsere Aufnahmeorgane für verstandesmäßiges und für gefühlsmäßiges Erleben sind dieselben: mit den gleichen Sinnesorganen des Auges oder des Ohres nehmen wir sowohl die Ergebnisse des Denkens anderer, die wissenschaftlichen Resultate, wie die Produkte des Fühlens anderer, die Kunstwerke auf. Dasselbe Ohr muß also auf

das musikalische Erlebnis und auf die analysierenden Worte hören, dasselbe Auge muß Kunstwerke schauen und geschriebene Worte lesen. Wird es jedoch möglich, die Wege zu trennen, auf denen das künstlerische Erlebnis und seine Interpretation aufgenommen werden, dann ergibt sich ein weitaus müheloseres Zusammenwirken. Wenn also etwa das Auge ein Bildwerk sieht, und gleichzeitig das Ohr die interpretierenden Worte fängt, und so, auf getrennten Wegen, die beiden Erlebnisse im Bewußtsein gleichzeitig wirken und in Eins laufen können, dann pflegt eine außerordentlich fruchtbare Koinzidenz zu entstehen, die selbst schwerer bewegliche Seelen zur schönsten Aktivität künstlerischer Regsamkeit bringen kann.

Hier im Buche jedoch muß nun wieder, so oft im fortlaufenden allgemeinen Texte ein einzelnes Kunstwerk besprochen wird, das gleiche Auge schauen und lesen: das Peinliche und Störende dieser Doppeltätigkeit kann bei geschriebenen Analysen über Bildwerke eben nicht vermieden werden. Sollen jedoch die Bildanalysen die Stärke ihrer Wirksamkeit möglichst bewähren, so dürfen sie niemals ohne Vergleich mit der Abbildung, die zu keiner Einzelbesprechung fehlt, gelesen werden. Denn ihr eigentliches Wesen erfordert, auch ohne den jedesmaligen Hinweis darauf, sachlich und seelisch unbedingt die Verbindung mit dem Bilde. Da sie in ständigem Hin- und Wiedersehen zur Abbildung abgefaßt sind, muß eben der Blick auf das Bild die Lücken wieder ausfüllen, die er selbst in den mehr gesprochen als geschrieben gedachten Erläuterungen verursacht hat.

Dazu kommt noch, daß die spezifischen Gefühle der Linien und Formen so eigenartige sind, daß sie durchaus am Erleben der originalen Träger hängen. Der Gefühlseindruck einer Linie oder einer Komposition ist in seinem eigentlichen Wesen durch Worte überhaupt nicht wiederzugeben. Was die Sprache hier leisten kann, ist nur ein „Einkreisen" des Eindrucks, ist dessen immer engeres Einschließen in spezifisch sprachliche Ausdeutung. Deshalb wird es gerade bei Bildanalysen oft nötig, die bezeichnenden Wörter zu häufen. Keines gibt den Eindruck ganz genau, jedes gibt nur seinen Einschlag mit. Dabei sei ohne weiteres zugegeben, daß diese Häufung, besonders der beschreibenden Eigenschaftswörter, die stilistische Fassung für das Lesen oft sehr beschwert. Auch hier hilft wieder nichts, als der nach jedem bezeichnenden Ausdruck wiederholte Blick auf das Bild selbst. Durch diesen erst kann die sprachliche Umschreibung ihren eigentlich gemeinten Bedeutungsinhalt bekommen.

Ein weit geringerer Wert wurde auf die Farbbeschreibungen der einzelnen Bilder gelegt. Denn die Erfahrung lehrt, daß man den Gefühlsgehalt von Linien und Formen immerhin noch einigermaßen eindeutig durch Worte einschließen kann, daß aber Farbeindrücke — wie alle primären, rein sinnlichen Qualitäten — der sprachlichen Umschreibung den allergrößten Widerstand entgegensetzen. Man mag hier noch so sehr zu differenzierenden Nuancen-Benennungen seine Zuflucht nehmen, so wird sich doch jeder Leser bei jeder einzelnen Bezeichnung eine andere Nuance vorstellen. Da aber das Geniale eines Malers, der auf Farbengebung Wert legt, gerade auf dem Eigentümlichen mannigfachster Tönungen beruht, versagen hier die Worte eben in dem Wichtigsten. Da weiterhin mechanische Reproduktionen wohl das Wesentliche der originalen Formenführungen gut und genau wiedergeben, für die farbliche Nuancengebung aber heute immer noch nicht taugen, so könnte eine lehrhafte Darstellung dieses Bezirkes nur vor den Originalen fruchtbar werden. Daher ist es immerhin noch besser, nur ganz allgemein über Farben zu sprechen, als zu einer falschen Bildvorstellung anzuleiten. Die wenigen Farb-Beschreibungen, die dennoch gegeben werden sollen, werden wohl auch zum Beweise genügen, daß sie nur für jene überhaupt lesbar sind, die die Bilder bereits kennen und genauere Farben-Erinnerungen mitbringen. Dies darf aber für die weitaus größte Zahl der Leser eines populären Buches nicht vorausgesetzt werden.

Als „populäres" Buch also, mit unbedingtem Zielen auf „Gemeinverständlichkeit" ist die vorliegende Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert abgefaßt. Sie verzichtet deshalb auch durchaus auf Literaturnachweise. Jeder Leser vermag ja die Titel des Halbdutzend das gleiche Thema behandelnder Bücher in jeder Buchhandlung zu erfragen. Spezialliteratur aber anzuführen scheint schon deshalb überflüssig, weil diese bereits soundso oft in jenen anderen Büchern gegeben ist. Einer der verläßlichsten Nachweise bleibt hier die „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" von Karl Woermann, die in ihrem letzten Bande die wichtigste Spezialliteratur der bildenden Künste des neunzehnten Jahrhunderts in einem Verzeichnisse zusammenstellt.

Neben jenem weiter gespannten Zweck, seinen Teil zum allgemeinen Verständnis der Kunst unserer Tage beizutragen, entstand dieses Buch aber auch aus einer engeren, egoistischen Absicht. Der Verfasser hat vor mehreren Jahren

— 1912 — eine theoretische Schrift, den „Versuch einer psychologischen Kunstlehre“ erscheinen lassen. Sie wurde als Theorie von den Fachgenossen durchaus abgelehnt. Diese Theorie nun auf ihre praktische Brauchbarkeit zur Analyse von Kunstwerken zu prüfen, war das treibende egoistische Moment. Wie ein Arzt eine neue theoretische Ansicht über einen Krankheitskomplex dadurch als richtig zu erweisen trachtet, daß er im klinischen Betriebe, am Krankenbett, seine theoretische Auffassung auf ihre Fruchtbarkeit zur Heilung der Patienten erprobt, so soll hier eine ästhetische Theorie an einem Teile des Erfahrungsmaterials, aus dem sie ja stammt, geprüft werden. Sollte sich dort herausstellen, daß eine Anzahl von Heilungen gelingt, die bisher den Bemühungen klinischer Kunst widerstanden haben; hier, daß sich gewisse Erscheinungen des Kunstbereiches, die bisher nicht recht erklärt werden konnten, in den Zusammenhang der Entwicklung fügen, so wäre damit eine gute Stütze für rein theoretische Erörterungen gewonnen, die bisher keinen rechten Glauben finden konnten.

Dabei mußte aber jedes Eingehen auf andere, in jüngster Zeit mannigfach neuentstandene Kunsttheorien abgelehnt werden. Denn diese vielfach ad hoc, zur Erklärung des spezifisch expressionistischen Problems „erfundenen“ Gelegenheitstheorien ermangeln, soweit sie zur Kenntnis des Autors gekommen sind, durchaus der allgemeinen Brauchbarkeit. Das, was uns hier das wichtigste scheint: die Gründung auf die Psychologie sowie die Klarheit und Eindeutigkeit der Termini, fehlt ihnen völlig. Dabei verwenden sie nicht, wie jede Erklärung sollte, Vorstellungen und Begriffe, die anderswoher bereits bekannt sind; sondern sie geben Eingebungen und Gesichte, die zwar für die Phantasie und produktiv-künstlerische Veranlagung der Autoren sprechen, eine wissenschaftlich-praktische Verwendbarkeit der Theorien jedoch durchweg ausschließen. Sie werden auch nicht einmal dem ästhetisch vorgeschulten Fachgenossen durchaus verständlich, geschweige denn dem interessierten Laien, dem sie durch ihre neugebildeten und nicht streng definierten Ausdrücke die ohnedies komplizierten Probleme der neuen Malerei nur noch mehr verdunkeln.

Einleitung

Wer sich die relative Weite des Blickes bewahrt, die Entwicklung der Künste auch nur während jenes kurzen Ausschnittes des Zeitenablaufes zu überschauen, den wir Mitteleuropäer kennen; und wer auch nur die Grenzen des so kleinen Bruchteiles des Erdraumes übersieht, den die mitteleuropäische Kultur umfaßt: bereits der kann doch an das Märchen von der „ewigen Schönheit" und vom „kosmisch Absoluten" des „wahren Kunstwerkes" unmöglich mehr glauben. Denn schon in dieser kurzen Spanne Zeit und schon innerhalb dieses engen mitteleuropäischen Kulturgebietes — das so Rußland wie China, Indien wie Amerika, Australien wie Afrika ausschließt — schon in ihnen wechseln die „absoluten Schönheiten" und die „Ewigkeitswerte" der Kunstwerke von Stilperiode zu Stilperiode, von Volksgrenze zu Volksgrenze.

Wir halten deshalb die Ansicht für weit begründeter, daß es wohl eine allgemeine Wahrheit gibt, niemals und nirgends aber eine allgemeingültige Schönheit geben kann. Denn alles Wissenschaftliche, alles, was mit den Prädikaten „wahr" oder „falsch" lebt oder stirbt, fußt auf den intellektuellen Reaktionen des Menschen. Und diese führen, wie die Erfahrung lehrt, bei allen Menschen in weitestem Ausmaße zu gleichen Ergebnissen. Man mag in welches Land immer, zu dem wildesten oder zu dem kultiviertesten Volke gehen, überall wird man mit der Behauptung recht behalten, daß zweimal drei gleich dreimal zwei ist. Man wird es einmal an Kokosnüssen, das andere Mal an der Rechenmaschine zu beweisen haben. Aber man wird es beweisen können, und jedes normal organisierte Wesen unserer Art wird zustimmen.

Dagegen sind, ebenso erfahrungsgemäß, die aus den gefühlsmäßigen Reaktionen des Menschen erwachsenden ästhetischen Werturteile von Volk zu Volk völlig verschieden. Man gehe mit der „ewigen Schönheit" der

griechischen Vasenlinie nach Ostasien, man gehe mit Michelangelo nach Indien oder man versuche auch bloß Rembrandts „absolute Werte“ an einem Italiener, und man wird das völlige Verneinen dieses angeblich „Ewigen“ oder „Absoluten“ erfahren müssen. Ja, die „Schönheit“ des Bildes eines Wiener Malers wird bereits in Norddeutschland den gehäuftesten Widerständen begegnen. Doch nicht etwa bloß die verschiedenen Kulturgemeinschaften, sondern selbst die verschiedenen Individuen des gleichen Kulturkreises unterscheiden sich in ihren Werturteilen voneinander, und zwar gerade um so stärker, auf je höherer kultureller Entwicklungsstufe sie stehen. Vom Nebensächlichsten bis zum Wichtigsten läßt sich dies nachweisen. Der Lehrer und Erzieher erfährt, daß die Kinder, je älter sie werden und gerade je begabter sie sind, immer mehr in Dem auseinanderwachsen, was sie lieben oder hassen, was sie gerne oder ungerne tun, was sie entzückt oder was ihnen mißfällt; mögen sie auch alle dasselbe „Wissen“ erwerben, das heißt, dasselbe als wahr oder falsch einsehen. Der Erwachsene weiß davon, wenn er erlebt, daß seine Geliebte keinem anderen zu gefallen braucht und doch ihm gefällt; wenn er von der Lieblingsfarbe bis zur Lieblingsnatur, vom Buch zum Bild, vom Klang zum Gedicht immer wieder erfährt, daß seine Wertung der seines Nebenmenschen gar so häufig widerstreitet. Ja, daß alle seine Gefühle dem Leben sowie der Kunst gegenüber selbst schon in der so geringen Zeitspanne des eigenen Daseins, von der aktiven Jugend zum ruhigen Alter, andauernd ihre Werttönung ändern und durchaus an die gerade gegenwärtige persönliche sowie allgemeine Zeit- und Lebenslage gebunden bleiben.

So wird man gerechterweise gar nicht mehr versuchen, eine allgemeingültige Definition des Kunstschönen zu geben, die nicht tausend Relativitäten in sich begreift. Gerade die Kunstwerke leben in einem Bezirk, in dem alles auf das tiefste und reichste in dieser Erde, im Wechselnden und Flutenden, im Werdenden und Sterbenden, in allen Elementen des Allgemeinen und des Persönlichen verwurzelt und verwebt ist. Das Kunstwerk, das sich in tausend verschiedenen Arten und Formen bietet, das uns von den Ägyptern bis in die Moderne, vom Pol über den Äquator zum Gegenpol, Tausende verschiedenster Gesichter zeigt, das lebt und stirbt, wiederauflebt, um für immer zu versinken; dieses Milieu- und Zeitgewächs, diese menschlichste aller menschlichen Bildungen, Freude, Genuß und Erhebung unseres vergänglichen Daseins: gerade

dies Unewigste, Allermenschlichste sollte man am wenigsten mit jenen großen Worten zu fassen versuchen.

Man prüfe nur einmal diese Behauptungen vom Ewigen und vom Absoluten, von der Offenbarung und vom Kosmos, vom Metaphysischen und vom „a priori" der „wahren Schönheit" ernsthaft auf ihren inneren Erlebenswert hin. Man lese Sätze wie folgende, die ausgesprochenermaßen „zu dem Zweck, aufklärend zu wirken", in einer Schrift über die moderne Malerei stehen: „Es ist die Aufgabe der Kunst, einen Gegenstand aus seiner gewöhnlichen Vereinzelung herauszuheben und ihn in seiner Beziehung zum Weltganzen, das heißt ihn als eine Erscheinung der Einheit des Ganzen darzustellen." Denn: „Jedes wahre Kunstwerk stellt eine Gegenständlichkeit als das Symbol der Weltidee dar". Und dann nehme man doch zur Probe einmal einen der Größten, man stelle sich vor ein hohes Kunstwerk, einen Rembrandt etwa: und denke dann wirklich das „Weltganze" dazu — nicht seine „Idee", von der wir nichts wissen — sondern man sehe wahrhaftig und herzhaft auf unsere Sonne und den Mond, auf den in die weiteste Unendlichkeit gestirnten Himmel, auf die Tausende fremder Sonnen im Weltenall, auf dieses kleine winzige Erdlein mitten innen: und dann sage man ehrlich, ob man diese beiden Dinge, das Bild und den „Kosmos", in Eins zu erleben, auch nur nebeneinander vorzustellen vermag. Oder man frage sich, wo die Zeit anfängt und wo der Raum aufhört, und wie dies Leben auf diese Erde kam, und wo dies Leben auf dieser Erde hin will: und man halte die „gerupfte Pute" von Goya in der Münchener Galerie als seelisches Erlebnis dagegen. Das drohend Groteske dieses Zwiespaltes müßte jeden, wie Faust vor dem Erdgeist, niederschlagen, der dann noch wagte, vor sich selbst und vor anderen über dieses oder über irgendein anderes Kunstwerk zu sagen, daß es als Erlebnis gleichwertig wäre mit der verkrampften Qual oder der rückhaltlosen Auflösung, in die uns das wirkliche Weltganze in seiner für unser Erleben verklammert gesetzesstrengen Sinnlosigkeit reißt. Aber man braucht gar nicht diese hohen Vergleiche von Wahnwitzigen. Man versuche auch nur, dies kleinwinzige Eckchen „China" aus dem „Weltganzen" heraus zu lösen und mit den „kosmischen" Künstlern Homer oder Goethe zusammenzudenken: wie gänzlich ohne Bedeutung ist China für Goethe, Goethe für China. Sie sagen, sie sind einander gar nichts. Und ist China nicht Kultur, ist China nicht Menschheit, gehört China nicht zum Kosmos? An dieser Enge,

an dieser angesichts des Weltganzen, ja auch nur des nach Zeit und Raum Erdganzen ins Winzigkleine verschwindenden Beschränkung und Beschränktheit selbst unserer größten Künstler mag man die maßlose Überhebung des europäischen Menschen messen, der seine Kunstwerke der Weltidee vergleicht.

Und an ihr mag man dann weiterhin auch das Unklare, für eine wirkliche Förderung des Verständnisses völlig Unfruchtbare jener vermeintlichen „Erklärungen" durchschauen. Kunsterklärung soll doch nicht haltlos schwimmende Gefühlsbewegungen herstellen; und schon gar nicht Gefühlsbeziehungen, die so allgemeinen Wesens sind, daß sie nicht einmal von einem hohen Kunstwerk auszugehen brauchen, sondern, eben wegen ihrer vagen Allgemeinheit, von jedem Dilettantenwerk oder von jeder Kinderzeichnung aus zum Weltganzen gesponnen werden können. Sondern Kunsterklärung muß doch, wenn sie überhaupt einen Sinn haben will, den Intellekt, den Verstand, die Erkenntnis auf die Kunsttatsachen und auf die Kunsterlebnisse wenden und damit diese Tatsachen und diese Erlebnisse eben klären, beschreiben, erklären helfen. Wie aber etwa die Religionswissenschaft nicht selbst wieder Religion sein kann und darf, so darf Kunsterklärung nicht selbst wieder künstlerische Schöpfung werden. Daran würde ihr wesentliches Bemühen scheitern. Über das Spargelbund von Manet zu sagen: „Der ganze Kosmos ist in diesem Stillleben begriffen", ist wieder Kunst; ist ebenso Dichtung über dieses Stilleben, wie es Dichtung über Picasso ist, zu behaupten: „Er will die ganze Erscheinung, und mehr als die ganze Erscheinung — er will das Jenseits der Dinge . . . Weil Picasso in der Tiefe seiner Empfindung eine künstlerische Religiosität bewahrt, gelingt es ihm, die Gesetzmäßigkeit der Welt in ihrer ganzen Mystik mit einem Blick zu überschauen und in einer einzigen Fläche seltsam schreibend gegenwärtig zu machen." Die Worte verlieren für wirkliches Erleben und ehrliche Wissenschaft völlig ihre Bedeutung, jeden Sinn und jeden Wert, wenn man sie so mißbraucht. Sie reichen einander die Hand zu täuschender Gemeinschaft; doch sie verknüpfen und begründen sich nicht. Sie tanzen den inhaltlosen Reigen reiner Wörter. Man kann in dieser Art stundenlang fortreden oder fortschreiben, ohne jede Rücksicht auf das Objekt und ohne Besinnen auf das Wesen jedes wissenschaftlichen Betriebes: auf die Kontrolle an den äußeren sachlichen oder an den inneren seelischen Erfahrungen. Deshalb kann es auch nicht wundernehmen, wenn dieses Verfahren weder von der

Art des Entstehens, noch von der Art des Verstehens von Kunstwerken irgendwie gegründete Kenntnis vermittelt.

Das im letzten Sinne schlechthin „Unerklärliche" irgendeiner von uns erfahrbaren Gestaltung steht dabei jenseits jeder Diskussion. Dieses „Metaphysische" beginnt aber nicht etwa erst bei menschlicher Tätigkeit. Wer je mit dieser Einstellung des Bewußtseins über eine Blumenwiese gegangen ist und die für unsere Erkenntnis so „sinnlose" Vielfältigkeit der Formungen betrachtet, wer die tausendfältige Verschiedenheit und das absolut Unbegreifbare der Tierwelt beobachtet hat: wie die Spinne ihr Netz baut, wie die Bienen ihre Nahrung suchen, wie die Ameisen ihre Straße ziehen, wie die Vögel leben, die Tiere sich ihre Wohnstätten richten; wer all die millionenhafte Triebsamkeit und Auswirkung alles Lebendigen auf seine letzte „Erklärung" hin befragt hat: der kennt diese Tatsache des absolut Unverständlichen und vom beschränktest Kleinen bis ins grenzenlos Weite des Universums strahlenden Mystischen durchaus. Und da er einerseits, gerade aus der Erkenntnis, daß er dieses Universum niemals begreifen kann und niemals begreifen wird, etwas „Über-Menschliches" annehmen muß; andererseits aber schon von der ungeheuren Über-Proportion des Weltganzen zu seiner eigenen, nach Raum und Zeit völlig verschwindenden untermikroskopischen Kleinheit dieses ganze Riesengetriebe als für den Menschen völlig sinnlos finden muß: gerade deshalb wird er eben zu jenem „skeptischen Mystiker", der das Wissen von seinem Nichtwissen des Ganzsinnes, seine Mystik also, mit jener deutlichen Skepsis begleitet, die an eine für den Menschen geltende Rechtfertigung des Weltganzen, die nicht schale Rederei von Toren oder Lügnern wäre, trotz allem nicht glaubt.

Gerade also weil dieses Metaphysische allem Sein und Werden dieser Erde und des Weltganzen eignet, gerade darum muß es aus der Betrachtung eines Teilgebietes ausgeschieden werden. Denn, wie es in der Sprache des Mathematikers heißt, der überall gleiche Faktor dieses Metaphysischen „kürzt sich" aus allen Spezialgleichungen, oder er kann zumindest als Allem gemeinsamer Faktor vor die allgemeine Daseinsklammer herausgehoben werden. Er mag also als „metaphysische Konstante" überall mitgedacht werden, ist aber gerade deshalb in der Einzelgleichung nicht diskutierbar: ob sich diese Einzelgleichung nun auf die Bewegungen der Gestirne oder auf das Rätselhafte dieser Erde und ihrer Wesen, auf das

Wunderliche einer Kristallformung oder auf das Geheimnisvolle eines Kunstwerkes bezöge.

Ja, man könnte sogar in umgekehrtem Sinne alles Sein und Werden aller Welten, im Organischen und im Unorganischen, weit rätselhafter und unerklärlicher finden, als gerade die Gestaltung eines Menschenwerkes. Denn wie diesem Menschen eine Dynamomaschine, eben als von ihm erdacht und gemacht, „verständlicher" erscheinen muß, als die erdmagnetischen Ströme; wie der zur Erde geworfene Stein kein solches Geheimnis scheint, wie der frei zu ihr fallende: ebenso müßte ein Kunstwerk weit eher „verständlich" und „erklärbar" scheinen, als etwa die wunderliche Formung und Färbung einer Wickenblüte. Denn wenn dem Menschen überhaupt etwas im inneren Sinne verständlich werden kann, so muß es doch eben das nicht schon vor ihm Daseiende, sondern das von ihm „Gemachte" sein. Ein Kunstwerk ist ein vom Menschen gemachtes Gebilde. Und da ein Mensch dem anderen doch gleichbarer ist, als ein Mensch etwa einer Spinne, da es dem Menschen wohl völlig unmöglich ist, sich in die Tätigkeit dieses kleinen Tieres hineinzudenken, wie es sein strahlenförmiges Mördernetz gerade so und nicht anders baut, wie diese Strebungen sich von Tier zu Tier vererben: da sollte doch, was ein Mensch gebildet, dem Nebenmenschen das „Erkennbarste", vom Inneren her Verständlichste werden können und werden müssen. Und so ist es unserer Ansicht nach auch. Wer je seinen Blick zu wirklichem Erleben und Nachleben auf die verwunderliche Verworrenheit und Verstricktheit außermenschlichen Geschehens gerichtet hat, um ihn dann im Vergleiche dazu auf die menschliche Kunsttätigkeit einzustellen, der wird gegenüber dem Gefühl der Ohnmacht und völligen Ausgeschlossenheit, das ihn vor der Natur erfaßt, das schlechthin befreiende Gegengefühl des Beisich-zu-Hause-Seins und freudigen „Verstehens" im Kunsterleben erfahren.

Ein solches gegründetes „Verstehen" von Kunstwerken versucht nun die vorliegende Schrift zu geben. Sie versucht wissenschaftlich zu verfahren, nicht künstlerisch. Sie versucht — was dasselbe bedeutet: zu beschreiben, die „Gedanken den Erfahrungen anzupassen", und durch das Abbilden der Erfahrungen in Worten dem Leser das Erlebnis und damit das Verständnis der Kunstwerke zu vermitteln. Sie hält sich hierzu an die Gestaltungen, die dem

künstlerischen Erlebnis des Genießenden zugrunde liegen; und sucht von hier aus auf den „seelischen Habitus" des Gestaltenden, des Künstlers zurückzugehen, um ihn beschreibend, nicht bedichtend, klarzulegen. So klar dies dem Nacherleben möglich ist, das natürlich immer um einiges hinter der Konzeption des Künstlers zurückbleibt. Aber diese Schrift ist ja nicht für die Künstler, sondern für das Publikum bestimmt, dem vom Boden einer größeren Erfahrung aus ehrlich und ohne jede Verschleierung gangbare Wege gezeigt werden sollen, auf denen man zum Erlebnis der modernen Kunst gelangen kann.

Lehren heißt, Erfahrungen vermitteln. Derjenige, der sich längere Zeit von Berufs wegen mit einem umgrenzten Erfahrungsgebiet beschäftigt hat, mag im Laufe der Jahre, nach mannigfachen Versuchen, nach vielen Um- und Fehlgängen, schließlich dazu gekommen sein, kürzere Wege zu den erstrebten Zielen zu kennen. Würde nun jedermann wieder von sich aus und selbständig, ohne lehrende Hilfe, das gleiche Erfahrungsgebiet in gleicher Weise versuchend und tastend durchforschen müssen, so würden sich die Ergebnisse der Arbeit Aller nie mehren, der Erfahrungsbesitz der Gemeinschaft würde sich nie vergrößern, und Kraft- und Zeitverschwendung der Menschen würden ins Ungemessene wachsen. So aber mag derjenige, der Jahre auf eine Orientierungsarbeit verwendet hat, dem am gleichen Gebiet Interessierten die kürzesten und raschesten Wege zeigen, die zu seinen Ergebnissen führen; und so entweder den Nächsten der Reihe befähigen, seine Zeit und Kraft wieder darauf zu wenden, von den übermittelten Resultaten aus weiter vorzuschreiten, oder dem von einem anderen Erfahrungsgebiet beruflich Gebundenen überhaupt erst die Möglichkeit geben, die Ergebnisse kurzerhand und in relativer Mühelosigkeit zu übernehmen. Die Ökonomie jeglichen Kulturbetriebes ist ja auf dieses Lehrverfahren der auf möglichst abgekürzten Wegen übermittelten Teilerfahrungen gegründet.

Zwei Voraussetzungen sind für ein fruchtbares Bemühen um das vorliegende Gebiet notwendig.

Erstlich, daß derjenige, der sich mit bildender Kunst beschäftigen will, nicht „unbildnerisch" im Sinne des Wortes „unmusikalisch" sei. Er muß also die angeborene Fähigkeit besitzen, „Gesehenes" auf seinen Gefühlsgehalt zu beziehen. Nun dürfte diese Reaktionsfähigkeit wohl Niemandem, und sei es

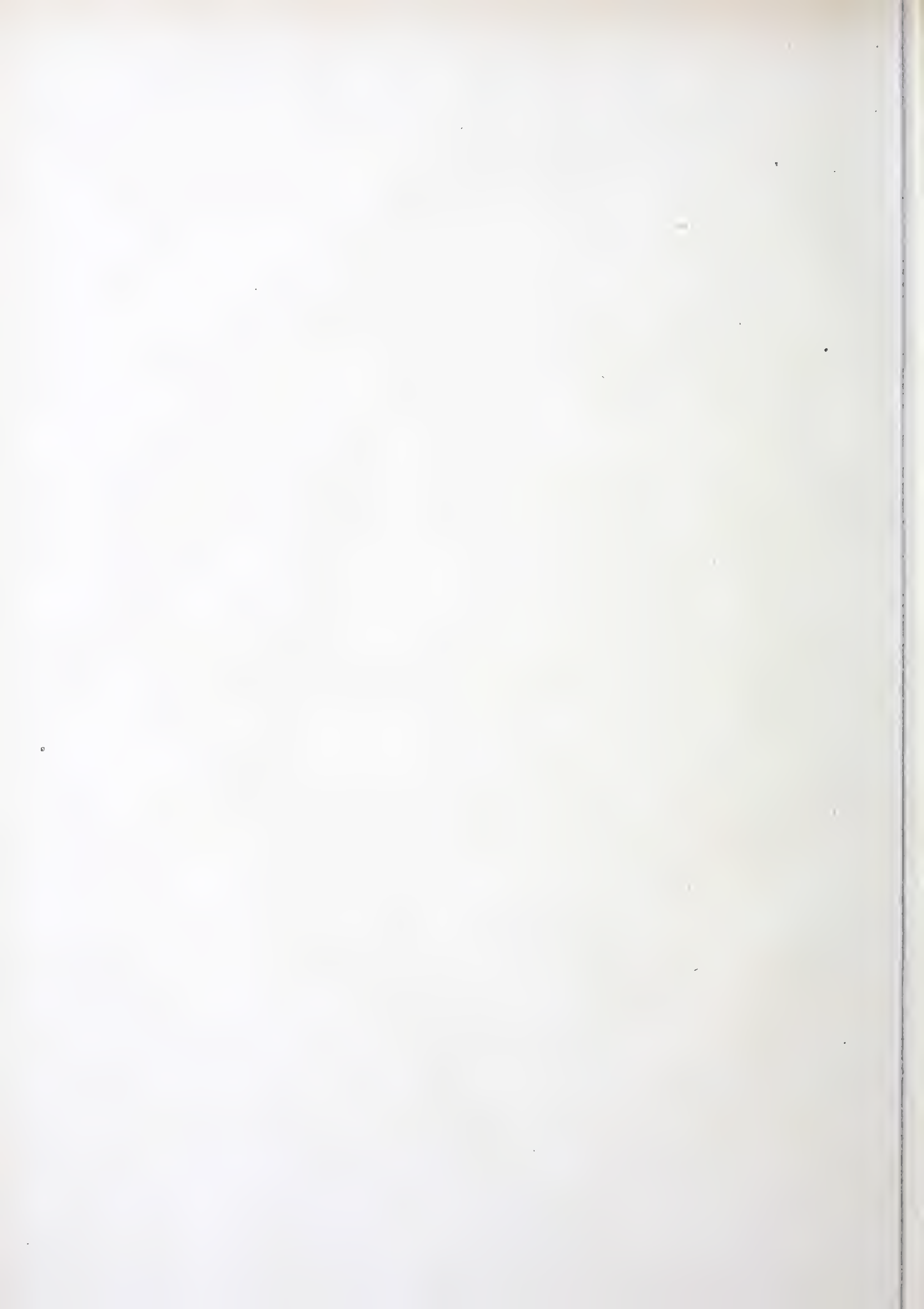
auch nur in unausgebildet-primitiver Anlage, fehlen. Denn derjenige, der gesehene Formen wirklich niemals in ihrem Gefühlsinhalt zu lesen verstände, der also etwa das Drohende oder das Freundlich-Bewillkommnende einer Geste nicht „verstehen", nicht auf ihren gemeinten Gefühlsgehalt auch richtig beziehen könnte, würde sich schon biologisch als so untüchtig erweisen, daß die Möglichkeit rein seiner physischen Lebenserhaltung bereits in Frage gestellt wäre. So darf man wohl das Vorhandensein einer Grundreaktion des Gefühles auf gesehene Formen bei allen Menschen ohne weiteres voraussetzen.

Die Unfähigkeit des wirklichen Verstehens von Kunstwerken pflegt daher auch in fast allen Fällen an dem Fehlen einer zweiten Voraussetzung zu liegen. Es ist dies die Fähigkeit der „Weitung" des Ichbewußtseins zum Bewußtsein einer anderen, mehr oder auch weniger verwandten Gesinnung. Gibt die psychologische Kunstbetrachtung in ihrer Auffassung des Kunstwerkes als reinen Menschenwerkes allen Menschen die Möglichkeit, sich dem Kunstwerk ohne jede andere Gegebenheit, als die des willigen Nacherlebens zu nähern, sucht sie somit, und wie uns scheint mit Recht und mit Erfolg, alles „Metaphysische" und „Geheimnisvolle" aus der Betrachtung von vornherein auszuschalten, „profaniert" sie also, wie Manche sagen, das Kunstwerk zu einem Gebilde, dessen Gefühlsinhalte durchaus den „vulgären" Gefühlen des Daseins entsprechen: so stellt sie andererseits die größten Anforderungen an die innere seelische Fähigkeit des Einzelnen, sein eigenbeschränktes Ich über die zufälligen Grenzen persönlicher Art weit hinauszuführen. Es treten im Laufe des Kunstschaffens der Geschichte Persönlichkeiten heran, die die höchsten Grade menschlicher Gefühlsbegabung bezeichnen, und es treten in den verschiedenen Gebieten der Kunstbetätigung Werke heran, die dem Einzelnen sehr ferne liegen mögen. Da erfordert es den größten inneren Reichtum an Möglichkeiten des Nacherlebens, um den Erscheinungen gerecht zu werden. Der Einzelne muß sich zu Michelangelos Größe und Monumentalität aufsteigern, zu Rembrandts tiefster Innerlichkeit sammeln können, er muß mit Dürer grübeln, mit Grünewald ins Ekstatische schreien, er muß spielerischen Begabungen, leichtsinnigen Naturen ebenso zu folgen vermögen, wie schwerfälligerer Bewegung oder dumpfer Melancholie. Er muß den größtmöglichen Bezirk unendlicher Verschiedenheiten im Nacherleben beherrschen lernen, er muß die Gabe der

Weitung seines Bewußtseins zu den Seelen Anderer im höchsten Grade besitzen.

Es ist also keine „spezifische“ Begabung zum Kunstverständnis notwendig. Nur jener Reichtum eigener innerer Menschlichkeit, der sich der, sei es noch so überragenden, oder noch so anders gearteten Bedeutung des Künstlers nachzustrecken vermag. So reich das Wesen des Einzelnen an Möglichkeiten ist, so reich wird sein Kunsterleben an Erfüllungen werden.

Theoretische Grundlagen

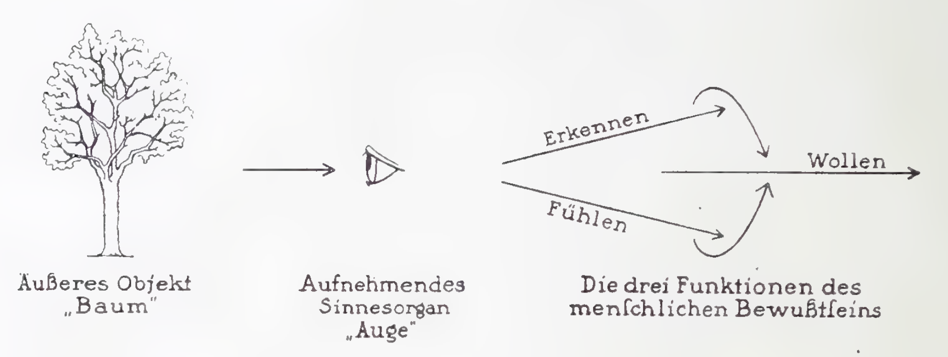


DAS WESEN DES ÄSTHETISCHEN

Wir bringen im folgenden die Resultate jener ausführlicheren Untersuchungen, auf die im Vorwort hingewiesen worden ist. Der Leser möge diese Ergebnisse, deren Ableitungen hier nicht gegeben werden können, vorerst versuchsweise als richtig unterstellen, und sehen, ob sie nachher im praktischen Teile dieses Buches für ihn fruchtbar werden. Gefunden sind sie alle nach jenem Prinzipe, das Ernst Mach endgültig für die theoretischen Bemühungen, die sich einem Erfahrungsgebiete zuwenden, aufgestellt hat: Anpassung der Gedanken an die Tatsachen nennt man Beobachtung; Anpassung der Gedanken aneinander aber Theorie. Es heißt das, daß die Beobachtung des zu theoretisierenden Erfahrungsgebietes jeder theoretischen Bemühung voranzugehen hat, daß vorerst also unbedingt induktiv verfahren werden müsse. Und daß man dann, wenn man aus diesen vielfältigen Beobachtungen die für alle geltende Theorie erstellen will, die gedanklichen Teilerlebnisse der Beobachtungsgruppen, die sich in unserem Bewußtsein finden, einander so lange anzupassen habe, bis sie weder mit den Beobachtungen selbst, noch untereinander als Teil-Theorien irgendwelche Widersprüche zeigen. Hat man also in der „Beobachtung“ seine Gedanken den Tatsachen angepaßt; hat man weiterhin im inneren Prozeß seine Gedanken über diese Tatsachen untereinander zur Einstimmigkeit gebracht: so gibt die reine Beschreibung des sich ergebenden Gedankenkomplexes die „Theorie“ des betreffenden Erfahrungsgebietes.

Das reife menschliche Bewußtsein schließt drei Funktionen ein, über die man sich am raschesten durch eine graphische Darstellung klar werden kann.

Ein Objekt der Natur — ein Baum — wirke auf eines der Sinnesorgane — das Auge.



Wir erkennen vorerst das gebotene Objekt: intellektuelle Funktion.

Wir erleben gleichzeitig eine Gefühlsbegleitung des gebotenen Objektes: emotionelle Funktion.

Es kann schließlich auf Grund des Erkennens oder auf Grund des Fühlens — oder beider Verhaltungsweisen — zu einem willentlichen Verhalten kommen: voluntaristische Funktion.

Von diesen drei Funktionen, auf denen alle seelische Verarbeitung von Erfahrungen beruht, kann für die folgenden Betrachtungen die dritte, das Wollen, gänzlich beiseite gelassen werden. So wie auch im tatsächlichen Erleben im allgemeinen keine Schwierigkeit für den Menschen besteht, beim Erkennen oder Fühlen das willentliche Verhalten auszuschalten.

Ist die voluntaristische Funktion insofern immer von einer der beiden ersten Funktionen abhängig, als ein bewußtes Wollen nur auf Grund eines vorhergegangenen Erkennens oder Fühlens auftreten kann, so sind die beiden letztgenannten seelischen Grundfunktionen, das Erkennen und das Fühlen, in weitem Ausmaße voneinander unabhängig.

Damit ist gesagt, daß sie relativ isolierbar voneinander sein müssen.

Das möglichste Isolieren der intellektuellen Funktion, des Erkennens, führt zum rein wissenschaftlichen Verhalten. Die rein erkenntnismäßig festgestellten Tatsachen der verschiedenen Erfahrungsgebiete ergeben die verschiedenen Wissenschaften.

Das möglichste Isolieren der emotionellen Funktion, des Fühlens, führt zum rein ästhetischen Verhalten. Das ästhetische

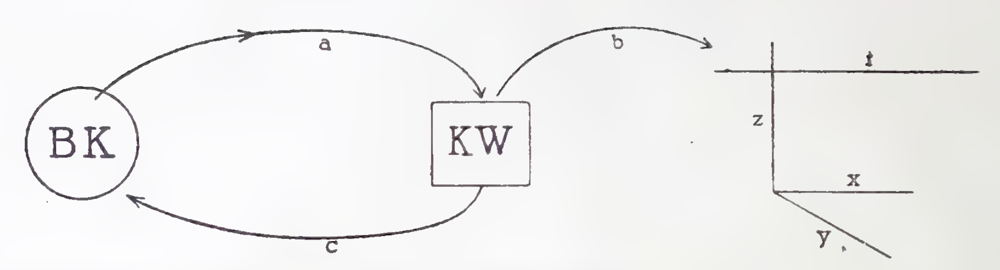
Fühlen ist also vom „vulgären" Fühlen des Menschen qualitativ nicht unterschieden: es gibt kein „spezifisch ästhetisches Gefühl". Sondern nur ein spezifisch ästhetisches Verhalten. Und man kommt zu diesem ästhetischen Verhalten des Bewußtseins in allen Fällen dann, wenn man sich unter möglichster Ausschaltung alles Erkentnismäßigen und alles Willentlichen rein auf das Schwingenlassen irgendeines Gefühles einstellt. Man ist im ästhetischen Verhalten erkenntnismäßig und willentlich möglichst „interesselos", man „setzt sich völlig auf das Gefühl zurück".

Das ästhetische Erleben kann sich nun entweder auf ein Naturobjekt oder auf ein Kunstwerk richten.

Das ästhetische Erleben vor der Natur ist dadurch charakterisiert, daß man sich der Gefühlsbegleitung eines Sachinhaltes hingibt, der vor jeder Tätigkeit des Menschen vorhanden war. Nach den Sinnesorganen geschieden: sei es, daß man Berge und Täler, Matten und Wälder, Wolken und Sterne mit dem Blicke faßt, den Rhythmus der Bewegungen des Ährenfeldes oder des weiten Meeres mit seiner schauenden Auffassung folgt; sei es, daß man dem Rieseln einer Quelle, dem Brausen des Waldes, dem Klingen der Luft horcht; sei es, daß man den Duft einer Blume riecht, eine frische Frucht schmeckt, die Schmiegsamkeit eines Felles oder die feine Versponnenheit eines Moosstückes tastet. Man findet außerhalb seiner, ohne jede vorhergegangene menschliche Tätigkeit, Tausende von Sachinhalten, die beim Aufnehmen von einem starken Gefühle begleitet sind, daß man zum ästhetischen Erleben in möglichster Isolierung schwingen lassen kann.

Das Kunst-Erleben unterscheidet sich von dem ästhetischen Natur-Erleben dadurch, daß es ein Gefühlserlebnis auf Grund einer vom Menschen hergestellten Sache, eben auf Grund des „Kunstwerkes" ist. Eine graphische Darstellung dürfte auch hier wieder die seelischen Tatsachen klar werden lassen.

BK bedeute das Bewußtsein des Künstlers. Der Künstler schafft — aus inneren Gründen, die hier nicht besprochen werden sollen — bei isolierter Einstellung auf ein Gefühl, im „produktiven ästhetischen Verhalten", das Kunstwerk *KW*. Dieser Produktionsvorgang werde durch die Pfeillinie *a* gedeutet.



Der Künstler stellt also aus einem Gefühle heraus irgend etwas künstlich her, das dieses Gefühl trägt. Ist dieses so künstlich Gemachte in relativ dauerndem Materiale erstellt, so bleibt es bestehen, auch wenn sich das Bewußtsein des Künstlers ändert, vergeht, oder wenn der Künstler stirbt.

Dieses bleibende Kunstwerk *KW* kann nun Anlaß zu einer zweifachen Behandlung geben.

Erstens wächst ihm, wie allem, was in Zeit und Raum als bleibender Gegenstand da ist, seine „Geschichte". Es kann — Pfeillinie *b* — auf das Raum- und Zeitganze bezogen werden, indem man seine drei Raumkoordinaten x y z, sowie seine Zeitkoordinate t feststellt: man legt fest, an welchem Orte der Erdoberfläche und in welchem Zeitpunkt es vom Künstler gemacht wurde, und man kann weiterhin auch seine wechselnden Schicksale mit den jeweilig zugehörenden Raum- und Zeit-Indizes verknüpfen. Tut man dies, so verhält man sich rein intellektuell und treibt die rein historische Wissenschaft der Kunstgeschichte.

Doch es ist offensichtlich auch noch ein zweites Verhalten gegenüber dem obigen Kunstwerke möglich: man kann den Wunsch hegen, das Gefühl kennen zu lernen, aus dem heraus das Werk entstanden ist.

Das Bewußtsein *BK*, das seinerzeit das Kunstwerk geschaffen hat, ist vergangen; nehmen wir an, der Künstler wäre seit Jahrhunderten gestorben. Es ist also unmöglich, den unmittelbaren Weg zu gehen und ihn direkt zu befragen, welche Gefühle ihn beim Schaffen seines Werkes beherrscht hatten. Da aber dieses Kunstwerk bestimmte Inhalte farblicher, inhaltlicher und formaler Natur besitzt, die als Träger der Konzeptionsgefühle ihre spezifische Gestaltung erhalten haben, wird es möglich, sie auf das Bewußtsein *BK*, aus dem heraus sie ursprünglich entstanden sind, rückzubeziehen: Pfeillinie *c*. Der tatsächliche Vorgang ist dabei der, daß man die farblichen, sachlichen und formalen Inhalte des dargebotenen Kunstwerkes aufnimmt, indem

man sie in möglichster Isolierung ihrer Gefühlsbegleitungen erlebt. Tut man dies eine Zeitlang, gibt man sich der vorliegenden Gestaltung rein und ausschließlich mit Rücksicht auf die ihr anhängenden, mit ihrem Aufnehmen gleichzeitig mitgegebenen Gefühlserlebnisse hin, *so stellt sich im nacherlebenden Bewußtsein zwangläufig eine Gefühlslage her, die jener gleichen muß, aus der heraus seinerzeit der Künstler das Werk gestaltet hat.*

Sind wir soweit gelangt, haben wir jene gefühlsmäßige Bewußtseinslage in uns hergestellt, die vor und bei der Gestaltung des Werkes im Bewußtsein des Künstlers vorlag, so haben wir — wie man mit einer hier übel angewendeten, aber leider durchaus gebräuchlich gewordenen Bezeichnung aus dem Wortschatz des intellektuellen Bereiches sagt — das Kunstwerk „*verstanden*". Wir treiben in diesem Falle nicht die historische Wissenschaft der Kunstgeschichte, sondern wir üben ein dem produktiven ästhetischen Verfahren ähnliches Verhalten, das man das „rezeptiv ästhetische Verhalten" nennt. Wendet man weiterhin sein Erkennen auf dieses rezeptiv ästhetische Verhalten und beschreibt die hierbei beobachteten Tatsachen und Vorgänge, so treibt man die Wissenschaft der *psychologischen Kunstlehre.*

Ein Kunstwerk verstehen heißt also, die in ihm gebrachten Gefühle erleben. Man denke etwa an eine Melodie. Man hört eine Aufeinanderfolge von Tönen, ein Auf und Ab in verschiedenen Intervallen; Formen, die an sich völlig „sinnlos" sind. Gelingt es uns aber, durch intensive Einfühlung diese Formen auf das Ursprungsgefühl, aus dem heraus sie vom Künstler geschaffen wurden, rückzubeziehen, können wir sie als Ausdruck dieses Gefühles fassen; erleben wir etwa die eine Melodie von der reinen Art ihres Ablaufes her als „traurig", die andere als „freudig": so haben wir die Melodie „verstanden". *Ein Kunstwerk verstanden haben heißt also nichts anderes und nichts mehr, als über das in ihm vermittelte Gefühl im klaren zu sein.*

Sind wir dahin gelangt, so können wir dann zu einer Fortführung des ursprünglichen Verhaltens weitergehen. War dieses ursprünglich nur darauf gestellt, das Konzeptionsgefühl des Künstlers an Hand des Kunstwerkes *im Ganzen* zu erleben, so kann man, sowie man diese Bewußtseinslage hergestellt hat, danach trachten, dem Gefühle des Kunstwerkes möglichst bis in alle Einzel-

heiten hinein nachzugehen: also etwa seine Detail-Gefühle auf bestimmte Eigenheiten der verursachenden Tonfolge zurückzuführen, die Intervallschritte, die Dynamik, die Rhythmik der Melodie als „Träger" gerade dieser Gefühlsbetonungen im einzelnen zu empfinden. Denn da die Einzelheiten der Gefühlsverfassung im Laufe des sich doch meist über längere Zeit hin erstreckenden Gestaltungsprozesses in mannigfachen Details der künstlerischen Formengebung festgehalten worden sind, ist es sehr unwahrscheinlich, daß beim ersten allgemeinen Einfühlungsprozesse bereits auch alle diese Details voll *wirksam* werden. Vieles bleibt im Halbbewußten des Aufnehmenden, mag von hier aus wohl gedämpft auch zur Wirkung gelangen, hat aber den möglichen Stärkegrad seiner Wirkung bei weitem noch nicht gewonnen. Um dies nun zu erreichen, bemüht man sich, vermittels des *Erkennens* möglichst viele Einzelheiten der Gestaltung in das volle Bewußtsein zu heben. Eine derartige Wendung des Intellektes auf das rein ästhetische Erlebnis stört dieses nun in seiner Isolierung, und damit in seiner Intensität, wie jede Wendung des Intellektes auf irgendein Gefühl auf dieses störend wirkt. Gibt man sich aber *nach* dem bewußten Aufnehmen der zahlreich neu bemerkten Elemente nun wieder dem *reinen Gefühlserlebnis* in seiner Gänze hin, so wird dieses, eben durch die vermehrte Anzahl der nun wirksam werdenden Gefühlsträger, auch eine gemäße Bereicherung und Verstärkung seiner eigenen Qualität erfahren müssen. So kann man im Hin- und Gegenpendeln des Bewußtseins, im Abwechseln zwischen dem Isolieren der Gefühlsbegleitung des Kunstwerkes und dem Einstellen des Erkennens auf seine formalen Elemente das ästhetische Erlebnis so lange klären und stärken, bis die vorliegende künstlerische Gestaltung völlig ausgeschöpft erscheint.

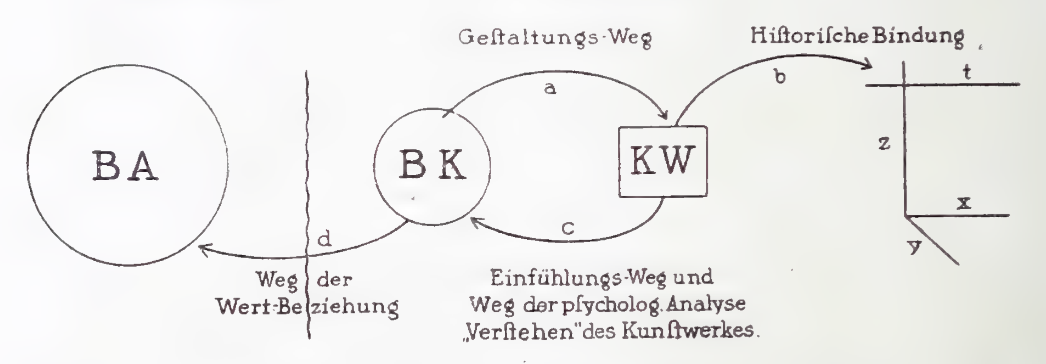
Dabei ist offensichtlich noch ein Zweites festzustellen: *über die in einem Kunstwerke beschlossenen Gefühle kann auf die Dauer kein Streit sein.* Denn diese Gefühle, die keineswegs irgendeine „spezifisch ästhetische Qualität" haben, sondern durchaus Gefühle des „wirklichen Lebens" sind, sind auch an Träger gebunden, die innerhalb eines geschlossenen Kulturkreises unbedingt Jedem in durchaus gleichem Sinne verständlich werden müssen. Auch hierfür kann die strenge Ableitung hier nicht gegeben werden. Doch selbst die kompliziertesten „Gefühlssymbole" sind so durchaus auf Ur-Reaktionen gegründet, die *allen* Menschen gemeinsam sind, und bleiben selbst

bei reichster Ausbildung so durchaus an diese gebunden, daß auch der scheinbar „originellste“ Künstler keine Form gestalten kann, die auf die Dauer dem intensiven Einfühlen seiner Kulturgenossen unverständlich bleiben könnte. Was für Gefühle, ihrer Art, ihrer Stärke, ihrem Ursprung, ihrer Zugehörigkeit, kurz ihrem ganzen inneren Wesen nach in dem zu erlebenden Kunstwerk enthalten und gebracht sind, darüber wird und muß sich Einigkeit unter allen Mitgliedern derselben Kulturgemeinschaft herstellen lassen. Und wer etwa, um ein Beispiel zu geben, die „traurige Weise“ der ersten Hirtenmelodie aus Tristan als „heiter“ oder „lustig“ empfände, wer also auf die hier gegebenen rhythmischen, melodischen und dynamischen Formen das Gefühl der Freude oder des Frohsinns beziehen würde, der würde von uns ebenso als „nicht normal“ aus der Betrachtung ausgeschieden werden müssen, wie wir auch etwa den „Farbenblinden“, der die Farbtöne, oder den „Wortblinden“, der die sachliche Bedeutung der Wörter nicht richtig erkennt, nicht als kennzeichnend für allgemeine Betrachtungen zulassen können.

Aus den bisherigen Feststellungen folgt nun unmittelbar eine äußerst wichtige Tatsache. Wir sind bei allen bisherigen Betrachtungen dem, was man den „Wert“ eines Kunstwerkes nennt, noch nicht begegnet. Dieser Wert kann also weder in dem ursprünglichen Gestaltungs-Prozeß des Schaffenden, noch im späteren Verstehens-Prozeß des Aufnehmenden enthalten sein. Wir sind damit gezwungen, für alles Folgende das Verstehen eines Kunstwerkes durchaus zu trennen von dessen Wertung.

Der seelische Wert eines Kunstwerkes — und auch hier wieder können nur Ergebnisse mitgeteilt werden — richtet sich nach dem Gefühls-Zuwachs, den es dem bereits bestehenden seelischen Gefühlsinhalt des Aufnehmenden bringt. Es bekommt also seinen „Wert“, wie jede „Einnahme“, sei sie seelischer oder materieller Natur, erst aus dem Verhältnis zu dem bereits Vorhandenen. Dieser Verhältniswert des Zuwachs-Erlebnisses ist damit durchaus von dem persönlich einmaligen „seelischen Habitus“ des Erlebenden abhängig, der sich in gleicher Form niemals wiederholen kann. Denn die seelische Gesamtlage ist deshalb notwendig bei jedem Einzelnen eine andere, weil sie in Erdteil, Rasse, Klima, Zeit, Milieu, Alter, Ernährung, Lebensweise, in Ererbtem, Anerzogenem,

Erlerntem und Erworbenem, Verlorenem und Vergessenem, im Vorerlebnis und Ziel der Sehnsucht, in seelischem Temperament und körperlicher Augenblicks-verfassung und in noch so manchen anderen Elementen eine derartige Fülle von Variabeln besitzt, daß sich hier notwendig jedes Ich vom Du mannigfach unterscheiden muß. Während also beim „Verstehen" eines Kunstwerkes über die Art der in ihm beschlossenen Gefühle unbedingte Einigkeit Aller herstellbar sein muß, wird sich niemals darüber Einstimmigkeit erzielen lassen, ob das so verstandene Kunstwerk für den Erlebenden das positive oder nullwertige oder negative Vorzeichen erhält, also bereichernd = „schön", oder niveaugleich = „gleichgültig" oder störend = „häßlich" wird. So ist also die Frage nach dem „absoluten Werte" des Kunstwerkes bereits als Fragestellung völlig in sich sinn-los. Denn das ästhetische Werturteil ist ja als Relations- oder Beziehungsurteil



nicht nur vom Gefühlsgehalte des Kunstwerkes abhängig, der eine „absolute", unveränderliche Größe ist, sondern ebenso auch von dem gerade erlebenden Bewußtsein, das in so unendlicher Anzahl möglicher Variationen existiert, daß man niemals zwei Individuen finden kann, für die dasselbe Gefühlserlebnis auch den gleichen relativen Erlebens-Zuwachs, also denselben „Wert" besitzen wird.

Wollte man versuchen, auch diese Relativität des Werturteiles in dem Schema auf Seite 28 bildlich mit zu veranschaulichen, so müßte man neben dem Bewußtsein des Künstlers *BK* noch das Bewußtsein des Aufnehmenden *BA* mit in die Darstellung nehmen.

Die frühere Interpretation bleibt dabei bestehen: *a* bedeute den Weg der Gestaltung des Kunstwerkes *KW* aus einer spezifischen Bewußtseinslage *BK* des Künstlers; *b* die rein historische Bindung des Kunstwerkes *KW* in Raum und Zeit; *c* den Weg der Rückbeziehung der spezifischen Formungen des Kunst-

werkes *KW* auf jene spezifische und einmalige Bewußtseinsverfassung *BK* des Künstlers, aus der das Werk entstanden ist. — Dazu trete nun noch das Bewußtsein des Aufnehmenden *BA*.

Die Aufgabe dieses Bewußtseins ist nun eine doppelte. Es hat vorerst den Weg *c* zu gehen, indem es das Kunstwerk *KW* auf das Schaffensbewußtsein *BK* bezieht. Hat es den Einfühlungsvorgang restlos durchgeführt, so hat es, im „idealen Prozeß", eine Bewußtseinslage in sich hergestellt, die mit jener identisch ist, die im Bewußtsein des Künstlers während der Zeit der Werk-Gestaltung lebendig war. Das vom Aufnehmenden so erreichte „Künstlerbewußtsein" bildet dann gleichsam einen Teilkomplex seines „allgemeinen Bewußtseins". Und die zweite Aufgabe, die dem Bewußtsein des Aufnehmenden *BA* obliegt, ist nun die, das jetzt in ihm bestehende spezielle „Kunstwerksbewußtsein" seinem eigenen vielfältigeren persönlichen „Allgemein-Bewußtsein" gegenüberzustellen. Bezieht er also das in sich selbst durch Einfühlung hergestellte Schöpferbewußtsein *BK* auf sein eigenes allgemeines Bewußtsein *BA* — Pfeillinie *d* — so ergibt das Verhältnis zwischen beiden den Wert, den *BK* für *BA* besitzt. Da aber nun wieder das Schöpferbewußtsein *BK* definitorisch den gleichen Gefühlsgehalt besitzt, wie das Kunstwerk *KW*, so ergibt die obige Beziehung auch den Wert, der dem Kunstwerk *KW* für das allgemeine Bewußtsein des Erlebenden *BA* eignet.

Formuliert man dieses Ergebnis algebraisch, indem man den Wert des Kunstwerkes = *KW* : *BA* setzt, so erkennt man ohne weiteres, daß sich dieser „Quotient" bei einem Wechsel auch nur Eines Teiles, also des jeweilig erlebenden Bewußtseins *BA*, also bei jedem neuen „Aufnehmenden" sofort ändern muß. Es gibt somit für ein und dasselbe Kunstwerk so viele verschiedene Werturteile, wie es erlebende Individuen gibt; wobei jedes dieser verschiedenen Werturteile für den Erlebenden unbedingte Richtigkeit besitzt.

Und dennoch: wollte man aus dieser Feststellung die völlige Anarchie jeglichen ästhetischen Werturteiles folgern, so würde man an einer Kulturtatsache vorbeisehen. Die völlige Vogelfreiheit jeglichen ästhetischen Werturteiles würde nämlich nur dann bestehen, wenn wir wirklich alle als völlig Verschiedene und als streng Einzelne lebten. In der Wirklichkeit unseres Da-

seins aber finden wir uns trotz allen individuellen Verschiedenheiten in Gruppe relativer Ähnlichkeit zusammen. Erstlich dem seelischen Grundhabitus nach die Feurigen gesellen sich zueinander, die Phlegmatischen, die Starken wie di Schwachen, die Kultivierten und die Robusten, die Fortstürmenden und di Konservativen. Weiterhin leben wir alle in größeren Kulturgemeinschaften die durch die gleichen Einflüsse einen bedeutenden seelischen Gemeinbesitz fü die Mitglieder Eines Kulturkreises herstellen. Diese werden gruppenweise nac ähnlichen Prinzipien erzogen, nehmen in gleichen Schulen ähnliche Eindrück auf, erfahren in typisch ähnlichen Situationen in Familie und Gesellschaft auc ähnliche Vorerlebnisse, bekommen auf den vielfach reglementierten Lebens- und Berufswegen ähnliche Gesinnungen übermittelt. So kommt es, daß si sich gruppenweise im seelischen Querschnitt außerordentlich ähnlich werde können, gemeinsame Gedanken, Gefühle und Strebungen hegen und sich häufig nur mehr in den „Fransen", dem „Hof" ihres Bewußtseins, aber nicht meh in seinem fest gewordenen Kern voneinander unterscheiden. Man denke a die verschiedenen „Kasten" auch der europäischen Gesellschaft: an den Beamten den Kaufmann, den Akademiker, den Offizier, den Kleinstädter, den Landwirt Bliebe also sicherlich auch innerhalb dieser mehr oder minder geschlossenen Umkreise bei *genauester* Betrachtung der diffizilsten individuellen Tönungen das Aufzeigen persönlicher Differenzen im ästhetischen Werturteile gleichwohl noch möglich, so wäre dies doch eine Überspitzung des Prinzipes. Im Allgemeinen ist durch jenen gemeinsamen Bezirk im Bewußtsein Aller die Tatsache durchaus genügend erklärt, daß trotz der Verschiedenheit aller Individuen und trotz der hierin begründeten Relativität des ästhetischen Werturteiles Kunstwerke zu engerer oder weiterer allgemeiner Wertung kommen können. Das ästhetische Werturteil ist damit für die psychologische Betrachtung als ein *historisches Gruppenurteil* engerer oder weiterer Geltung erwiesen. —

Wir legen mithin allen weiteren Betrachtungen folgende Hauptsätze zugrunde.

1. Das ästhetische Verhalten entsteht durch möglichstes Isolieren eines Gefühlserlebnisses.
2. Wenn dieses isolierte Gefühlserlebnis einen Menschen zur Gestaltung eines dieses Gefühl tragenden Gebildes führt, so entsteht ein Kunstwerk.

3. Dieses Kunstwerk ist imstande, einem anderen Menschen das in ihm beschlossene Gefühl zu vermitteln.

In Zusammenfassung von 2 und 3 ergibt sich die allgemeine Definition eines Kunstwerkes: Ein Kunstwerk — sei es ein Bild oder ein Haus, oder ein Rhythmus, oder eine Melodie, oder ein Gedicht, oder ein Drama, oder eine Erzählung — ist ein von einem Menschen aus einem Gefühle heraus gestaltetes Gebilde, das dieses Gefühl trägt und dabei gleichzeitig imstande ist, es einem anderen Menschen als Erlebnis zu vermitteln.

4. Der „Wert" eines Kunstwerkes entsteht aus dem Verhältnis des vermittelten Gefühles zum allgemeinen Bewußtsein des Erlebenden, bedeutet und bezeichnet also den Zuwachs, den es als Gefühlserlebnis dem seelischen Habitus des Aufnehmenden zubringt.

Auf Grund dieser Hauptsätze sei nun an alle Leser die Bitte gerichtet, im folgenden vorerst über das in den Kunstwerken enthaltene Gefühl als solches willig mitzureden; auch wenn es sich um irgendwelche Kunstwerke — wie etwa die futuristischen oder die kubistischen — handeln wird, gegen die Mancher von vornherein eine Abneigung haben mag. Wir stellen diese Bitte deshalb, weil wir nicht daran zweifeln, daß wir auf diese Weise zur unbedingten Einigung darüber kommen werden, was diese Werke überhaupt bedeuten, welche Gefühle die Maler mit ihnen vermitteln wollen.

Es bleibt dann in zweiter Linie, wenn wir einmal zur Einigkeit über das Wesen des im Kunstwerk gebrachten Gefühles gelangt sind, jedem Einzelnen überlassen und unbenommen, den Wert, den dieses Gefühl für ihn und sein Erleben hat, mit dem positiven, dem nullwertigen oder dem negativen Vorzeichen zu versehen. Es mag dann Jeder nach seiner seelischen Gesamtlage, nach seinem Milieu, seinem Temperament, seinem Alter, seinen Vorerlebnissen ... als einmalig Einzelner für sich bindend entscheiden, ob ihm jenes Gefühl, über dessen Art wir einig geworden sind, etwas gibt oder nicht gibt, ihn bereichert, gänzlich unbewegt läßt oder stört; also ob dieses nun wirklich verstandene Kunstwerk, die auf ihren Gefühlsgehalt bezogenen Melodien, Rhythmen, Reime, Dramen, Bilder ... für ihn „schön" oder „gleichgültig" oder „häßlich" sind.

NATURNÄHE UND NATURFERNE

Haben wir die einheitliche Erklärung angenommen: ein Kunstwerk ist ein von einem Menschen aus einem Gefühle heraus gestaltetes Gebilde, das dem Erlebenden durch irgendwelche Träger dieses Gefühl vermittelt: so muß die weitere Betrachtung nach der Möglichkeit von Unterteilungen dieses aus dem Umfang des seelischen Geschehens herausgehobenen ästhetischen Gesamt-Komplexes fragen.

Diese Unterteilungen können sich auf die beiden Merkmale der obigen Definition beziehen: entweder auf die Träger des ästhetischen Geschehens; oder auf die Gefühle, die durch dieses Geschehen vermittelt werden.

Die Träger der Kunstgefühle scheidet man nach den einzelnen Sinnesorganen. Sie wirken entweder auf das Auge (bildende Künste: Architektur, Plastik, Malerei) oder auf das Ohr (Musik) oder auf eines der übrigen Sinnesorgane, Geruch, Geschmack, Tastsinn; oder schließlich, sie sind die Wörter, die als konventionelle Bezeichnungen der Erfahrungen aller Sinne die zugehörigen Erinnerungsvorstellungen und mit diesen gleichzeitig die anhängenden Gefühle hervorrufen (Dichtkunst). Wir haben es im folgenden nur mit den Trägern für das Auge und hier im speziellen mit der Malerei zu tun; also mit sichtbaren Inhalten, und mit ihren Farben, Lichtern, Linien, Flächen und räumlichen Formen.

Wichtiger jedoch wird für unser Thema die Unterteilung, die man findet, wenn man die Kunstwerke nicht auf die Träger ihrer Wirkung, sondern auf das zweite Merkmal ihrer Definition, auf die vermittelten Gefühle hin betrachtet. Versucht man hier unter den Hunderten von Gefühlserlebnissen, die der Mensch im Laufe seines Lebens durch Kunstwerke erfährt, Gruppen verwandter Art festzustellen, so findet man im wesentlichen eine grundlegende Zweiteilung, die seit jeher beobachtet worden ist. Seit jeher sprechen die Menschen von naturnahen — naturalistischen oder realistischen — Kunstwerken auf der einen Seite; und von naturfernen — idealistischen und (in neuester Zeit) expressionistischen — Kunstwerken auf der anderen Seite.

Dieser allgemein üblichen Teilung liegt nun ein tiefer seelischer Unterschied zugrunde. Und gerade auf ihm beruht auch — nicht bloß auf dem Gebiete der Malerei, sondern auch in Musik und Dichtung — der Kampf um

die moderne Kunst. Darum gilt es für die vorliegenden Untersuchungen ganz besonders, den Unterschied zwischen diesen beiden Tendenzen, zwischen der Naturnähe und der Naturferne, klar zu erfassen; dann dürfte auch das Wesen der „neuen Malerei" keinen Mißverständnissen ausgesetzt sein.

Naturnähe und Naturferne sind die Ergebnisse zweier grundsätzlich verschiedener Einstellungen des menschlichen Bewußtseins, die seit jeher miteinander in heftigstem Streit liegen; von denen die Eine nicht gedeihen kann, so lange die Andere noch lebt. Daß diese zwei völlig gegensätzlichen seelischen Verhaltungsweisen tatsächlich gleichzeitig nicht gedeihen können, die eine also, wenn sie lebendig wird, die andere als Todfeindin betrachten muß, dieser Kampf der Wirklichkeiten trübt leider die ruhige Einsicht in die seelische Sachlage nur zu sehr auch für die wissenschaftliche Behandlung des Problems. Denn wer das Eine Prinzip verficht, glaubt es auch wissenschaftlich nicht behandeln und erklären zu können, ohne das andere verunglimpfen und seine Berechtigung völlig negieren zu müssen. Es ist, als würde Jemand, der gerade traurig gestimmt ist, die Möglichkeit einer freudigen Seelenstimmung überhaupt leugnen, weil ja tatsächlich Freude und Trauer niemals gleichzeitig nebeneinander in demselben Bewußtsein bestehen können. So wenig man es nun dem jetzt gerade bedrückten, aufs traurigste gestimmten Einzelmenschen übelnehmen kann, wenn er selbst von dem in fernster Ferne möglichen Freudigsein nichts wissen will, so wenig wird man es den Künstler-Aussprüchen und Künstler-Ästhetiken verargen, wenn sie alle, ohne Ausnahme, in die Irre solcher Einseitigkeit führen. Sie sind alle nur für den betreffenden Künstler und seine Art und Zeit richtig; sie sind alle objektiv falsch, das heißt zu eng, nicht allen Tatsachen gerecht. Darum verwirren auch die heute so beliebten Künstler-Ästhetiken so viel sie ihren Jüngern und Anhängern, ja ihrer ganzen Richtung und dem Siegen ihres Kämpfens und Planens in der Zeit nützen mögen, das Publikum so sehr in seinen allgemeinen Grundanschauungen über Kunst und Kunstwerke. Derjenige ist ein wenig glaubwürdiger Zeuge, der für seine eigenen Kinder zeugt. Denn gerade wenn er ein guter und rechter, ein überzeugter und seiner Werke sicherer Künstler ist, muß er ja für die „einzige" Möglichkeit seines Schaffens sterben. Trägt das Werk doch sein Herzblut. Wie sollte er über seinen eigenen Schatten springen, wie sollte er weiter sehen können, als sein eigenes Licht leuchtet. Aber der Wissenschaftler, wenn es nun

einmal eine Wissenschaft der Kunst geben soll, muß die Lichter Vieler leuchten sehen können, muß sein Herz, sein eigenes Fühlen niederzuzwingen, sein eigen Licht abzublenden verstehen, um forschen, das heißt: unvoreingenommen und zu jeder tatsächlichen Feststellung bereit, beobachten und beschreiben zu können. Da muß er nun zugeben, er kann nicht darüber hinweg, daß die Kunstgeschichte zeigt und beweist, wie beide Prinzipien, die Naturnähe und die Naturferne, jeweils lebendig, jeweils zu den höchsten künstlerischen Taten und Resultaten geführt haben. So wird es richtig sein, erst einmal ohne Haß und ohne Neigung, einfach beschreibend, die Gedanken den Tatsachen anpassend und dann diese Tatsachen in Worten abbildend, die beiden Prinzipien sachlich und gleichberechtigt einander gegenüberzustellen.

Die Naturnähe

Der Mensch nimmt, in diese Welt hinein geboren, durch seine fünf Sinnesorgane die Erfahrungen der Außenwelt auf. Mit diesen Erfahrungen, den Wahrnehmungen der Dinge und der Vorgänge der äußeren Welt, wird dem Menschen ein Doppeltes vermittelt: einmal bestimmte sachliche Inhalte; und zweitens mannigfache Gefühle, die diese Sachinhalte begleiten.

Das Naturschöne ist nun, wie wir gesehen haben, durch jenen Teil aller möglichen Natur-Sachinhalte gegeben, dessen Begleitgefühle dem erlebenden Menschen nicht abstoßend oder gleichgültig sind, sondern ihn bereichern. Tausendfach erfährt er derartiges: wenn seine Augen eine Berglandschaft oder das weite Meer, Steppen und Wälder, einen Baum in der Sonne, ein Reh im Felde, einen Bach zwischen Hügeln, ein schönes Gesicht, Sonne auf Frauenhaar, Mondschein auf Seen, Sterne am Himmel schauend erfassen. Unmittelbar mit diesen Sacherfahrungen selbst, mit ihren Farben und Formen und Lichtern, in deren Zueinanderordnung und Abgrenzung oder Auflösung, ist uns das Begleitgefühl „schön“ mitgegeben, das an gerade diesem Sachinhalt hängt, durch ihn getragen, mit ihm vermittelt wird.

Um dieses vermittelten „naturschönen“ Gefühles willen kann sich nun der Künstler eben diesem, das Gefühl tragenden Sachinhalt zuwenden. Er kann versuchen, die Gefühle, die ihm durch die Natur-Erfahrungen vermittelt werden, dadurch festzuhalten, daß er ihre Träger fixiert. Er bemüht sich,

diese Träger nach Farbe, Form und Lichtern, nach Zusammenbau und Abgrenzung, nach Nähe und Ferne, nach Größe und Kleinheit möglichst in der Weise wiederzugeben, nachzuschaffen, wie er sie in der äußeren Natur vorfindet, auf daß das Begleitgefühl des künstlichen Abbildes möglichst jenem Gefühle nahekomme, das er vor der Natur als vor dem „Vorwurf", dem „Modell" des Bildes erlebt hat.

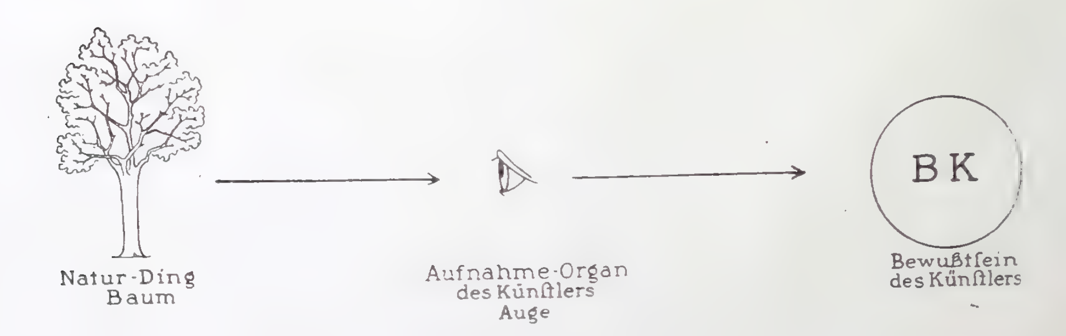
Dabei kommt es nur auf den Kern des vermittelten Gefühles, auf sein inneres Wesen, auf seine „Zugehörigkeit" gleichsam an. Die „Fransen", der weitere umliegende „Hof" dieses vermittelten Gefühles mögen in Nebensächlichkeiten von dem Naturgefühl abweichen, da ja die Kopie einerseits nur das „Wichtige", das heißt das zur Vermittelung eben dieses naturähnlichen Gefühles Wesentliche zu bringen braucht („die Kunst beruht auf dem Weglassen von Dingen", sagt mancher Naturalist); und da andererseits die restlose Wiedergabe der Naturinhalte ja auch immer an mannigfache praktisch-technische Grenzen stößt. Doch wie weit diese Wiedergabe gelingt, ist eine Frage, die uns hier nicht kümmert und auch keinen Kummer zu schaffen braucht. Mag sich der Epiker, Dramatiker und der Regisseur, oder der Maler und der Bildhauer mit den Möglichkeiten der Abbildung des Tatsächlichen herumschlagen: für uns hier genügt es zu wissen, daß die seelische Relation vom Objekt des Naturvorwurfs sowohl zum gestaltenden wie zum genießenden Subjekt faktisch unwiderlegbar ist. Sie wird tausendfach von jenen Genießenden bezeugt, die nicht durch falsche Lehre verdorben oder auch bloß verschüchtert sind, also den Mut haben, sich zu ihrer ästhetischen Erlebensweise auch offen zu bekennen. Und sie ist auch hundertfach von den Künstlern der betreffenden Einstellung bezeugt worden. Zwar bestreiten die Gegner dieser Anschauung die Beweiskraft gerade der außerordentlich häufigen Aussprüche jener Künstler, die „nichts als die Natur" zu geben behaupten und versichern. Da dieselben Theoretiker jedoch dann die entgegenstehenden Zeugnisse natur-fern orientierter Künstler um so kräftiger als Stütze und Beweis ihrer andersgearteten Anschauungen benützen und nicht, wie wir es hier taten und wie es immer geschehen müßte, für theoretische Betrachtungen auf Künstleraussprüche überhaupt verzichten, braucht uns ihr Einspruch nicht zu beschweren.

Die Wirklichkeit des tatsächlichen und tausendfach beobachtbaren seelischen Verhaltens also muß den Ausschlag geben und nicht „frei schwebende Theorien".

Leben ist mehr als Lehre. Und da gerade die Malerei der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entweder die Berechtigung jener Auffassung mit seltener Schärfe erweist oder aber, mit noch manchen anderen Bezirken vergangener Kunstübung, vollständig aus der „wahren Kunst" getilgt werden müßte, sei mit allem Nachdruck wiederholt: es gibt eine Gestaltungsweise, die keine Umformung der Natur erstrebt. Es gibt beim Schaffenden eine Einstellung des Bewußtseins, die ganz intensiv und eindeutig auf die „Natur" gerichtet ist und ihrer inneren Tendenz nach nichts anderes will als eine Wiedergabe des unmittelbar erlebten Objektes ohne dessen Umgestaltung. Es gibt einen echten Naturalismus.

Der Schaffensvorgang ist dabei folgender: der naturalistische Maler sieht in die Welt hinein, erfährt dort an einem Objekt oder an einem größeren Komplex das Gefühlserlebnis und schafft dann, in ständigem Hin- und Wiedersehen vom Modell zur Maltafel, den sachlichen Anlaß des Gefühles möglichst vollständig nach. Der Weg geht von der Natur aus zum Künstler, vom Vorwurf zum Schaffenden, von Außen nach Innen. Eine bestimmte einmalige Erfahrung der Außenwelt ist gefühlsbetont und wird vom Künstler im wiederholenden Ab-Bilde festgehalten, um an diesem das ursprüngliche Gefühl immer wieder und unabhängig von dem vielleicht wechselnden oder vergehenden Urbilde zu erleben und erleben zu können.

Es läßt sich demnach folgendes Schema des naturalistischen Schaffens zeichnen, in dem der Träger des Gefühles, hier der Baum, einmal den „wirklichen" Baum, das anderemal, in gleichbleibendem Schema, den durch „Reiz-Wiederholung" erstellten „künstlichen" Gefühls-Träger, eben das naturalistische Abbild des wirklichen Baumes, vorstellt:



Ebenso klar wie der Weg des Entstehens ist auch der Weg des Verstehens eines naturalistischen Bildwerkes. So wie sich der Künstler der Gefühlsbegleitung des Urbildes hingegeben hatte, so gibt man sich nun jener des Abbildes hin. Man nimmt die farblichen, formalen und sachlichen Elemente der Darstellung in sich auf und erlebt mit möglichster Intensität und in möglichster Isolierung das ihnen anhängende, mit ihnen mitgegebene Gefühl.

Diese Einstellung der Seele des Schaffenden wie des Genießenden, die man seit jeher „Naturalismus" oder „Realismus" oder „Naturnähe" genannt hat, beherrschte, nachdem sie als eine der mannigfachen Entstehungswurzeln der Kunst allen Anfang der bildenden Künste mitbestimmt hatte, periodenweise das Kunstschaffen jener Zeiten, die wir in der Kulturgeschichte der Menschheit überschauen. Die Spätantike, das fünfzehnte Jahrhundert im Süden wie im Norden, das siebzehnte Jahrhundert zum größeren, das achtzehnte Jahrhundert zum geringeren Teile und die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sind ihre wichtigsten Epochen.

Die Naturferne

Ohne die Erfahrungen der Außenwelt wäre die Seele des Menschen völlig leer, das menschliche Gehirn eine Maschine ohne Arbeitsstoff, eine Fähigkeit ohne die Möglichkeit eines Tuns. Die Sinnesorgane vermitteln dem Bewußtsein das Material zur Verarbeitung, und erst als Folge dieser Sinneseindrücke kommt das seelische Leben überhaupt zustande.

So sicher aber das menschliche Seelenleben im Anfange seines Daseins durchaus von jenem oben geschilderten Wege „von Außen nach Innen" abhängig ist, so sicher ist auch, daß diese Tatsache im Laufe des Lebens jedes Einzelnen eine Veränderung erfährt. Dies wird am einfachsten an Beispielen klar.

Kein Mensch, kein Bewußtsein kann wissen, was das Gefühl etwa des „Traurigseins" ist, ohne einmal ein trauriges Erlebnis gehabt zu haben. Durch ein solches spezifisches Erleben, etwa durch den Tod eines Freundes oder durch eine große Enttäuschung, lernt man erst überhaupt kennen, wie einem zumute ist, wenn man sich „traurig fühlt". Hat man aber einmal ein trauriges Erlebnis gehabt, hat man dann im Laufe seines Lebens noch zweimal, dreimal, öfter dieses spezifische Gefühl erfahren, so kommt eine Zeit, in der man

auch weiß, was „traurig sein“ seelisch bedeutet, ohne gerade jetzt ein trauriges Erlebnis zu haben. Auf Grund der Reste, der Gefühls-Erinnerungen, die dem Bewußtsein geblieben sind, hat man als reifer Mensch dann die Möglichkeit, von allen seinen vielfältigen Vorerlebnissen her eine ganze Gruppe von Gefühlen — die die Psychologie „Allgemeingefühle“ oder „Gemütsbewegungen“ oder „Affekte“ nennt — ihrer allgemeinen Art nach zu kennen, ohne daß im gegebenen Moment ein Natur-Erlebnis erst durch einen spezifischen Sachinhalt eben dieses Gefühl zu vermitteln brauchte. Man weiß als reifer Mensch ohne weiteres, was Trauer, oder Freude, oder Sehnsucht, oder Liebe, oder Hingebung, oder Schmerz, oder Verzückung, oder Verzweiflung . . . als seelische Komplexe bedeuten. Man hat die Kenntnis und die Stimmung dieser Allgemeingefühle — die, aus hundert Einzelerfahrungen gewonnen, auch auf Hunderte von Einzelerfahrungen ihrer Allgemeintönung nach passen — in sich.

Nun erweist die Erfahrung weiterhin, daß der Mensch für diese Allgemeingefühle, eben ihrer allgemeinsten Art nach, Ausdruckszeichen bilden kann: er kann eine Geste machen, die „stolz ist“. Das heißt, er kann eine Geste bilden, die, aus dem „Allgemeingefühl“ des Stolzes heraus geboren, in innigem innerem Konnex mit dem Gefühle steht und dieses „trägt“; und die — was für die Kunst das Wichtigste wird — dieses Gefühl auch einem anderen, ähnlich organisierten Lebewesen vermitteln kann. Sie wird von ihm als „stolze Geste“, als Träger jenes Gefühles verstanden. Oder man kann ein paar Töne, eine „Melodie“ singen, die verzückt, oder sehnsüchtig, oder lustig, oder kämpferisch „ist“; das heißt, die, aus diesen Gefühlen entstanden und gebildet, dann auch als deren Träger „verstanden“ wird. Oder man kann eine Linie zeichnen, die der Ausdruck seines stolzen Gefühles oder der einer lyrischen Stimmung ist. Und alle diese „Formen“: Gesten, Melodien, Rhythmen, Linien, Flächen, Proportionen, alle diese rein menschlichen Gebilde haben mit der „äußeren“ Natur nichts zu tun. Sie sind reine Menschenwerke. Sie würden nicht existieren, wenn es keine Lebewesen gäbe. Sie sind nicht, wie Bäume und Berge, Täler und Sterne von allem Anfang an da, sondern sie sind eine schöpferische Leistung des Menschen und als solche rein von seinen Gnaden.

Weiterhin erweist nun die Erfahrung, daß der Künstler diese allgemeinen „Gefühlsformen“, die wir in der Folge „Gefühlssymbole“ nennen wollen, in die Gegenstände der äußeren Erfahrung einarbeiten kann. Er kann etwa, mit

der Seele Michelangelos, zwei Figuren zeichnen, die beide mit den Formen der Modelle nicht übereinstimmen; sondern in denen die „richtigen“ menschlichen Formen und Proportionen zum Ausdruck von Allgemeingefühlen, die der Künstler geben wollte, umgearbeitet worden sind. Gottvater erschafft den ersten Menschen: aus diesem Allgemeingefühl des Lebens-Schaffens heraus baut Michelangelo seine Modellfigur in ihren Formen so um, daß sie in der gebenden, lebenspendenden Geste von Kopf, Schulter, Arm und Hand, nur im Vorbeischweben, so ohne Mühe und ohne schwierige Aktion des Körpers, wirklich Leben, fließendes, strömendes Leben hinüberzuleiten scheint in die zum Empfangen, Erwachen, Werden, zum lösend sich lebendig-Fühlen umgebaute, umgeformte Modellfigur Adams. — Oder man denke an ein Mosaik der altchristlichen Malerei, etwa an den Christus als Weltenrichter aus San Cosma e Damiano in Rom. Die spätantike Malerei war naturalistisch-impressionistisch gewesen. Ihre Gesinnung und ihre Augen waren dieser Welt zugewandt. Man malte, was man sah und wie man es sah. Und selbst erträumte Dinge, wie kleine Amoretten, glichen den Kindern dieses Lebens auf ein Haar. Da kam der Ruf nach dem „Jenseits“. Dein Heil ist nicht von dieser Welt, sprachen die Propheten. Jeder Schritt in diese Welt ist Sünde. So schloß man dieser Welt die Augen. Und sah ins „Jenseits“. Natur-ferne Gefühle wurden lebendig. Um sie in Kunstwerke zu fassen, veränderte man nun die Formen der Gegenstände der Erfahrung, indem man Gefühls-Symbole: Linien, Formen, Proportionen in sie einarbeitete. Man veränderte die Erfahrungsinhalte so lange, bis sie nicht mehr ihre ehemaligen Natur-Sachinhalts-Gefühle vermittelten, sondern zu Trägern des erstrebten Gefühles geworden waren. Man errichtete sich „Gebäude“ von Figuren, wie man sie nie gesehen. Ewig, dauernd, unvergänglich sollte das Gefühl der Bilder des altchristlichen Sehnens sein. Dieses Ewige, Dauernde, Unvergängliche mußten also die Formen geben. Kein Ab-Bild dieser Welt taugte zu dieser Gesinnung. Also mußte man sich die Gestalten, die Formen, die ewig dauernd wirken sollten, schaffen, erschaffen. So erstand da ein Christus, der völlig naturfern, völlig „unwirklich“ ist. Wie ein viereckiger Klotz im Raum, auf unwirklich-goldenem Hintergrunde — der seltensten, also „edelsten Farbe“ —, ohne Stützfläche, ohne räumlich-wirkliche Beziehung zum Dasein hebt er sich empor. Drei Vierecke: der Gewandsockel bis zum Gürtel, die Brust, der Kopf wuchten, eines auf das andere

Abb. 1.

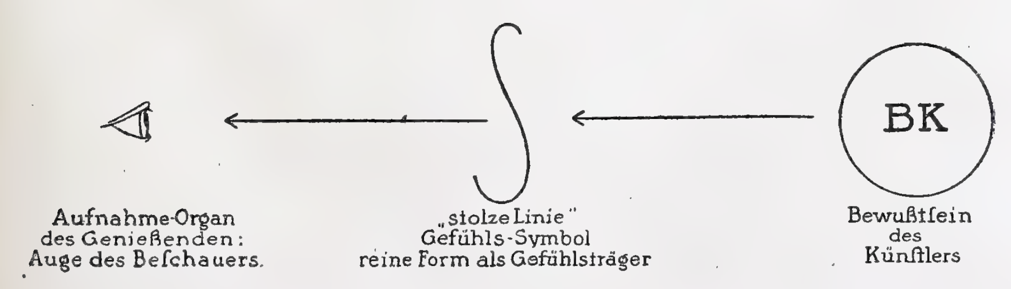
gelagert, getürmt, in unverrückbarer Festigkeit aufeinander. Unverschieblich, für die Ewigkeit gefestigt steht so die völlig un-wirkliche, un-naturalistische Figur als Erlebnis da. Un-möglich ist es, daß ein so schwerer Komplex so in den Lüften steht; un-möglich, daß um die Beine in dieser Form das Gewand sich hält; un-möglich ist die Proportion des Unterkörpers zum kleinen Oberkörper, zum riesig wirkenden Kopf; un-möglich sind die kurzen Arme mit den großen Händen. Und all diese Unmöglichkeiten, all dieses Natur-Ferne, Wirklichkeits-Falsche dient eben dazu, auch ein natur-fernes, wirklichkeits-unmögliches Gefühl zu geben: das Gefühl des unerbittlichen, maßlos-erzürnten, ewig-währenden Weltenrichters am jüngsten, am letzten aller Tage. Des weltenfernen Wesens, das mit Einer Bewegung dieser starren, übermächtig starken Hand, mit Einem Zucken dieser Brauen alle Sünder in die Hölle wirft. Es zwingt in die Knie. Hunderte müssen in Anbetung zu Boden stürzen, in der langhingestreckten Basilika, deren Ziel- und Gipfelpunkt, der Wogen-Brecher des hinstürmenden Laufes der zwei enggestellten, rennenden Säulenreihen dieses Apsismosaik ist. Bezwungen, gefällt werden die mit den Randsäulen mithastenden, in die nächste Nähe des Altares, des Messewunders drängenden Gläubigen, zerschlagen in ihrer weltlich-persönlichen Einmaligkeit und Einzelheit von dem Gefühl, von der Gewalt dieses Armes und dieser Gestalt. — Deren Macht, deren Über-Menschlichkeit eben auf ihren Um-Formungen, auf ihren Ab-Weichungen von der Natur, auf den „Fehlern" ihrer Bildung beruht, wenn wir sie mit dem menschlichen Modell-Vorbild vergleichen.

So haben alle naturfernen Zeitalter geschaffen. Die liebliche und freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens gilt nicht mehr. Es sollen ja Gefühle gegeben werden, die eben als rein innermenschliche Gebilde, als Allgemeingefühle, in der äußeren Natur überhaupt nicht existierend, dem „objektiven" Dasein völlig fremd sind. Da sagt doch bereits die einfachste Überlegung, daß zum Vermitteln von derartigen Gefühlen gar keine Formen verwendet werden können, die sich mit naturerfahrbaren Formen decken. Man würde ja sonst immer wieder am speziellen Einzelgefühl hängenbleiben, sich niemals zur eben erstrebten Allgemeintönung erheben.

Weltenweit verschieden sind die Pole dieser beiden Kunstweisen: Jener, die eine Erfahrung des Lebens nachschafft, um das ihr anhaftende Begleitgefühl im Eindruck zu vermitteln; und jener anderen, die die Dinge dieser Welt

umschafft, um innere Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Ging dort der Weg von Außen nach Innen, so geht er hier von Innen nach Außen. Bei dieser Ausdrucks-Kunst gilt, erfahrungsgemäß und einsichtsgemäß, die Regel,. daß sie nicht mehr, wie jene „naturalistische" Kunst, an ihrem Vorbild, eben an der Natur, auf ihre „Richtigkeit", besser: auf ihre Wahrheit gemessen werden kann und darf; sondern daß sie, ihrem inneren, ihrem Ausdruckssinne nach, nur an dem Gefühl gemessen werden kann und muß, dem sie eben Ausdruck geben will. Ist bei jener naturnahen Kunst die Abweichung des Bildes von der Natur und damit die Abweichung des vermittelten Gefühles vom Naturgefühl ein „Fehler", sprechen wir hier in solchen Fällen von „Ungeschick" und „Stümperhaftigkeit", von „Nichtkönnen", „Leere" oder „Stumpfheit"; und ist dafür ihr höchstes Lob das Erreichen jener vollen Lebendigkeit und Saftigkeit der Natur, jener Lebens-Fülle und Lebens-Energie, die das wirkliche Da-Sein zeigt und die etwa die spätantiken Maler oder Eyck oder die Kleinmeister des siebzehnten Jahrhunderts oder Courbet oder Leibl oder Menzel erreicht haben: so ist bei der „naturfernen" Kunst dagegen jede Abweichung von der Natur berechtigt, die durch ein Gefühl begründet ist; und jede lahme oder ungenügende Umformung, jede Abweichung, die den Aufnehmenden nicht zu sich, also zu dem Gefühle zwingt, dessen Träger sie sein soll, oder aber jedes Entgleisen der Umformung zur Natur hin, jedes „naturalistische", hier störend und profan wirkende Element ist im naturfernen Kunstschaffen Das, was man als „Fehler" empfindet. Denn da der Weg hier von „Innen nach Außen" geht, kann die Wahrheit und Echtheit und Ausdruckssicherheit der Form offenbar nicht von der äußeren Natur, sondern nur von jenem inneren Gefühl bestimmt werden, das ihr zugrunde liegt und ihr das Leben gegeben hat.

Das entsprechende Schema für diese naturferne Schaffensweise gibt also folgende, von rechts nach links zu lesende Darstellung:

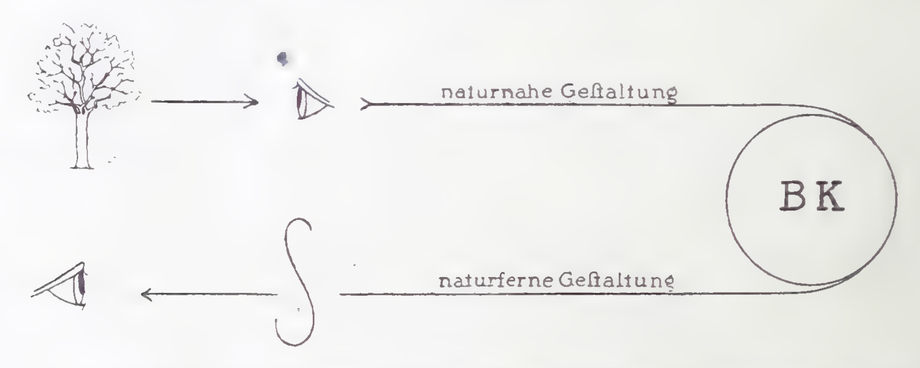


Damit würde sich ergeben, daß es im Wesentlichen zwei verschiedene Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung gibt.

Erstens jene Schaffungsweise, die die objektiv-sachlichen Gegebenheiten der in ihrer Gefühlsbetonung erlebten Naturinhalte möglichst exakt in ihren naturhaft daseienden Formen wiederholt; sie führt zu jenem Kunstwerke, das man, in identischem Bedeutungsinhalte der Wörter, „naturnahe" oder „naturalistisch" oder „realistisch" nennt, und bei dessen Erleben im Wesentlichen jene vor der Natur erlebten Gefühle wieder-erlebt werden.

Zweitens jene andere Schaffensweise, die willkürliche, aber immer aus dem Gefühl, niemals aus dem Intellekt geborene Umformungen mit dem durch die Außenwelt vermittelten Materiale vornimmt, um durch eben diese Umformungen dem Erleben Gefühle darzubieten, die sich in der äußeren Natur nicht finden und erleben lassen, sondern rein innerseelisch-menschlicher Art sind; sie führt zum „naturferne" genannten Kunstwerke.

Die Vereinigung dieser beiden Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung würde also in folgendem Schema darstellbar sein:



Damit scheint ein Schema gegeben, das in klarer Symmetrie die künstlerischen Möglichkeiten faßt. — Doch eben die Klarheit dieses Schemas muß bedenklich machen. Denn das Dasein ist so reich und vielfältig, daß allzu reinliche Scheidungen — bei aller Lizenz, die theoretischer Vereinfachung gewährt werden muß — doch häufig allzu energische Zwangsoperationen darstellen, die den Tatsachen oft nicht genügend entsprechen. So ist es nun hier im künstlerischen Bereiche. Mehrt man nämlich das Material der Beobachtungen und sucht man die Theorie diesem vermehrten Materiale anzupassen, so findet man, daß zwar die Gruppe der naturnahen Kunstwerke in sich ein-

heitlich bleibt und keiner wesentlichen Unterteilungen mehr bedarf; daß aber die Gruppe der naturfernen Kunstwerke Formungen so spezifisch verschiedener Artung aufweist, daß zur Erlangung gerechter Übersicht eine weitere Teilung notwendig wird. Und zwar scheiden sich hier abermals zwei Teilgruppen, die allerdings — ebenso wie der naturnahe in den naturfernen Komplex — mit hundertfältigen Zwischenstufen ineinander übergehen.

Die zwei Gruppen, die sich innerhalb der naturfernen Gestaltungen scheiden lassen, kehren aus verschieden orientierter innerseelischer Einstellung die „Richtung", die Tendenz der Objekt-Umformungen nach zwei verschiedenen Seiten.

Der Mensch kann erstens die Vorbilder, die er in der Natur findet, dahin verändern, daß er die individuellen Einzelzüge ihrer Formen unterschlägt und damit deren Begleitgefühle ins Allgemeine ausgleicht. Indem man das meist so genannte „Typische" aus den vielen Einzelerlebnissen herauszieht; indem man mit besonderer Einstellung der Aufmerksamkeit jene Gefühlszone erlebt, die sich bei den Einzelerlebnissen derselben Gattung gemeinsam vorfindet, die sich „zur Deckung bringen" läßt; indem man zum Beispiel den „allgemeinen" menschlichen Körper, den „Typus" des Gefühlserlebnisses „menschlicher Körper" sucht und gestaltet: kommt man zu einer Art von Gefühlen, die als wesentliche Kriterien die Tönung einer starken Dauerhaftigkeit, einer allgemeinen und weiten Schwebung, einer Lösung von den „Zufälligkeiten" des Einzelerlebnisses, einen Schimmer jenes viel mißbrauchten „Ewigkeitsgefühls" besitzen. Der Speerträger von Polyklet oder eine Melodieführung von Gluck schreiten dahin wie in ewigem Gleichmaß unerschütterlicher Dauerhaftigkeit. Der Rhythmus ihrer Gestaltung hebt und senkt in gleichschrittigen Intervallen die Betonungen des „Wesentlichen" und die Lockerungen des zu Übergehenden. Der Allgemeinvorstellung in ihrer völligen Unindividualität, in ihrer „Absolutheit" wird das Objekt möglichst genähert, um seinem Begleitgefühle von jener Dauerstimmung der „Ideen", von jenem scheinbaren Immer-Leben und in unverrückbarer Dauerhaltung Bleibenden einen möglichst starken Strom zuzuleiten.

Man hat diese Gestaltungsart seit langem Idealismus genannt; und alles, was echte Klassik oder historischer Klassizismus ist, gehört hierher.

Da sie ihre Formungen durch das Unterschlagen und Ausgleichen der individuellen Merkmale erreicht, führt sie in ihren Ergebnissen zu äußerer

Ähnlichkeit mit den „Begriffsbildern“, die in rein intellektuellem Prozesse nach dem gleichen Prinzipe entstanden sind. Die intellektuelle Tätigkeit kann nicht mit Individuen arbeiten. Schon die Wortbezeichnungen allein würden ins zahllos Unübersehbare wachsen, wenn man jedes Individuelle gesondert in seiner Art benennen wollte. So schafft sich die Ökonomie des Denkens die Grenzfälle der reinen Begriffsschemen für die Erscheinungsgruppen und verwendet sie als neutrale Denkmittel. Diese Begriffsbilder, die als reine Denkformen ohne jede Gefühlsbegleitung sind, tragen die allgemein-schematischen Umrisse geometrischer Ausgleichung der individuellen Formvariationen. — Von völlig anderer Seite her, und nur im Äußern ihnen ähnlich, nähern sich diesen Denkgebilden die Formergebnisse idealistischer Schaffensart. Denn diese gelangt durch gefühlsmäßige Ausschaltung der Individualmerkmale und durch gefühlssymbolische Bildung der Allgemeinformen zu ihren Resultaten. Und erst dann, wenn sie, in völliger Verkennung ihres Wesens, den „Kanon“ nicht nach und aus der Gestaltung gewinnt, sondern in unfruchtbar theoretisierender Art zuerst einen „begrifflichen“ Kanon, eine „Proportionslehre“ aufstellt, um im Nachhinein nach Maß-Gabe dieses Schemas ihr Gebäude zu errichten, erst dann wird sie gefühlsleer und begriffsecht. So lange sie jedoch die Allgemein-Tönung aus dem Gefühle holt, wird sie die reinsten, akkordhaft weilenden Gestaltungen erreichen. — Das Erlebnis möge die Wortbezeichnung mit seinem seelischen Gehalte füllen. Man nehme als Beispiel etwa eine Stelle aus dem Parzenliede Iphigeniens: „Sie aber, sie bleiben / in ewigen Festen / an goldenen Tischen. / Sie schreiten vom Berge / zu Bergen hinüber: / Aus Schlünden der Tiefe / dampft ihnen der Atem / erstickter Titanen, / gleich Opfergerüchen, / ein leichtes Gewölke.“ — So gestaltet idealistische Gesinnung im Wohl-Takt des getragenen, ins Allgemeine ausgewogenen Rhythmus ihre naturfernen Gebilde. —

Wendet man nun, um zu der zweiten Art naturfernen Schaffens zu gelangen, vorerst die Eigenheiten des Idealismus ins Negative, sucht man nach den Fehlern seiner Vorzüge, so findet man, daß er seinen „Ewigkeits-Atem“ hat eben auf Grund des Unterschlagens und Zurückdrängens alles stark Individuellen, auf Kosten also allen Rausches, jeglichen Stürmens und Drängens. Was der Idealismus in der Kunst erreicht, ist ein ruhevolles Glänzen und Bleiben, eine Dauer über Jahrhunderte. Was ihn aber immer wieder beiseite drängt und wohl auch immer wieder beiseite drängen wird, ist seine Eintönigkeit und

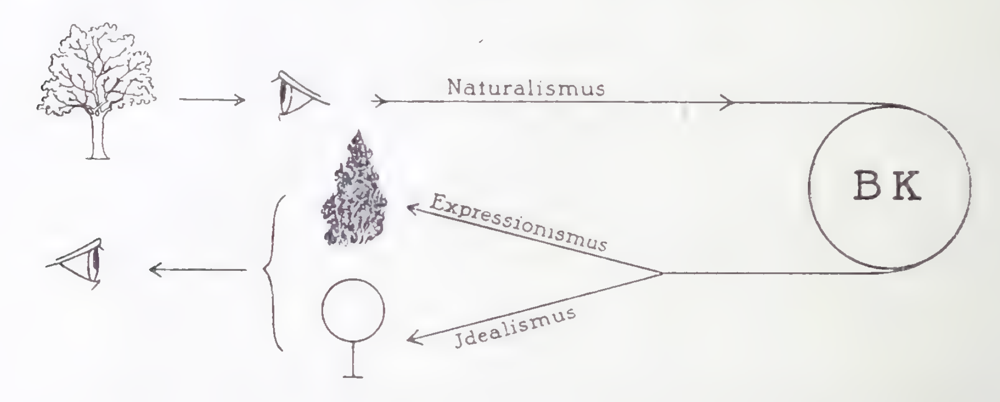
Einförmigkeit, sein Zwang zur Ruhe und Un-Aktivität; sein seelischer Folie-Charakter, dem alles Ekstatische ferne bleibt, an dem alle Verwirrungen und alles drängend zerrüttende Schicksal haftlos vorbeibrausen, wie die Sturmwolken unter der während-blauenden Wölbung des fernhin ruhenden Äthers.

Gerade diese Beschränkungen vermeidet als Gegenspiel nun die zweite Art naturfernen Schaffens. Sie benutzt eine zweite Möglichkeit der Veränderung des naturalistischen Objektes, um vom naturnahen Erlebnis loszukommen und das individuelle Einzelobjekt zu überschreiten. Sie nimmt ihren Weg über die Intensivierung des Einzelerlebnisses zum Expressionismus.

Wenn dort, beim Idealismus, das Individualmerkmal geglättet, zum Allgemeinen hin abgeglichen wird; so wird hier, beim Expressionismus, das Individualmerkmal verstärkt, vergrößert, verdichtet, intensiviert. Wurden dort die Gefühlssymbole als Träger einer weit beruhigten Allgemeinstimmung um die Formen gezogen, so „vergewaltigen" hier, in eigentlichem Sinne, Gefühlssymbole als Ausdrucksträger stärksten Temperamentes die Kompositionen und die Figuren zu Gebilden fortreißendsten Geschehens oder eindringlichster Monumentalität. Was alles „Idealistische" mit dem Christus Grünewalds, mit den expressionistischen Figuren des Rubens oder Greco, mit Goethes Urfaust, einem Sturm- und Drangdrama von Kleist oder mit einer Beethovenschen Symphonie gemeinsam hat, das ist, daß beide das Naturnahe, Naturalistische nur zum Ausgangs-Erlebnis nehmen. Wo aber dort der dramatische oder lineare Kontur über die Variationen des Klein-Einmaligen ausgleichend hinweggeführt wird; da senkt er sich hier doppelt und dreifach kerbend in die Variationen ein und vergrößert das einmalige Erlebnis zum Über-Individuellen im Sinne gesteigerter Ekstatik. Man erhöht die Spannungen des Gesamtkomplexes, man staffelt die Szenen in rasch schlagendem Wechsel, verstärkt die seelischen Ausbrüche, kämpft in Hieb und Gegenhieb; man steigert die Melodieführung, hämmert den Rhythmus, verdichtet die Harmonien; man wuchtet in den Formen, wird ekstatisch in den Farben, schafft stürmisch bewegte Kompositionen. Sowohl alle Fesselungen an Naturmögliches werden gesprengt; wie alle Dämme idealistischer Gebundenheit in Thema und Formung zerbrochen. Die Gewalt des Gefühls sucht Ausdruck, „Expression", in schrankenloser Steigerung alles Ekstatischen. Was nicht glühend von Gipfeln rinnt, gilt nicht. Nur was sich mit Zangen ins Blut schlägt, das faßt und hält.

Sucht man als Gegenbeispiel gegen Iphigeniens Parzenlied ein Beispiel dieser Schaffensart, so kann man — auch die inhaltliche Beziehung gegen jeglichen Idealismus wendend — den Gesang des Prometheus wählen. „Ich kenne nichts Ärmeres / unter der Sonn' als euch Götter! / Ihr nähret kümmerlich / von Opfersteuern / und Gebetshauch / eure Majestät, / und darbtet, wären / nicht Kinder und Bettler / hoffnungsvolle Thoren." — So gestaltet expressionistische Gesinnung im Schlagenden der völlig freien, zum Über-Individuellen intensivierten Rhythmen ihre naturfernen Gebilde. —

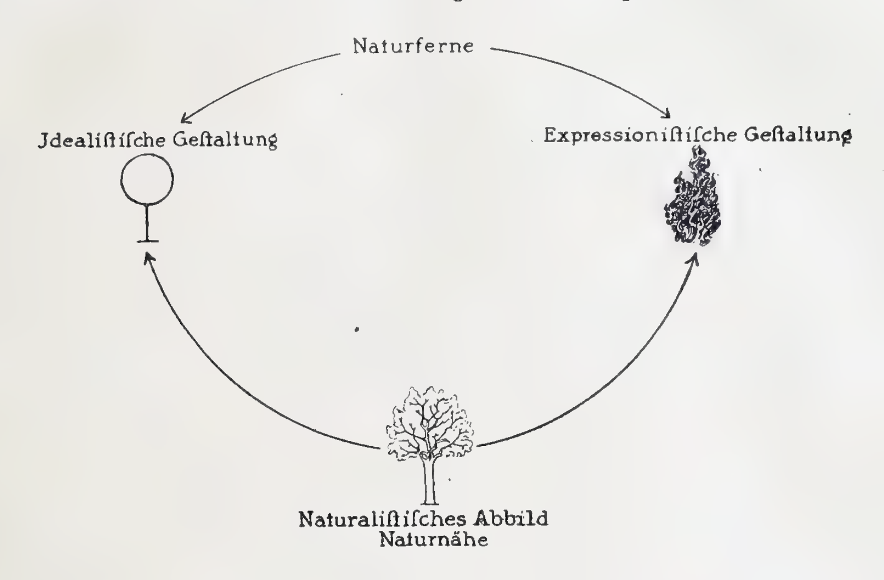
Will man diese jetzt endgültig gefundene Systematisierung im graphischen Schema darstellen, so bieten sich zwei Wege. Man kann dies einmal dadurch erreichen, daß man in der früheren auf Seite 46 gebrachten Tabelle die untere, naturferne Linie teilt:



Verzichtet man jedoch auf die Aufnahme des „Bewußtseins" des Künstlers in die graphische Darstellung und macht das dargestellte Objekt zum Einteilungsgrund, so ergibt sich das auf der folgenden Seite stehende Schema.

Fragt man nun nach den historischen Perioden dieser beiden naturfernen Gestaltungsweisen, so findet man vorerst als Bezirke des Idealismus: in der Antike die klassische Zeit hoher griechischer Kunstübung des fünften und vierten Jahrhunderts sowie gewisse Tendenzen der römischen Kunstperiode; dann große Bezirke der italienischen Renaissance von Giotto bis Raffael; weiterhin die in allen Ländern neben dem Barock hergehende klassizistische Strömung des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Das Ende des achtzehnten und

der Beginn des neunzehnten Jahrhunderts nehmen dann im eigentlichen „Klassizismus" die idealistische Schaffensart wieder auf, die sich weiterhin, genährt durch die „Kunstakademien" und gestützt von den offiziellen Schichten des modernen Großstaates, bis in unsere Tage hinein fortpflanzt.



Fragt man nach den historischen Bezirken, in denen der Expressionismus die übliche Schaffensart war, so muß man bedenken, daß das Wort „Expressionismus", wenn sein Sinn auch so alt ist wie die europäische Kunst, eine Neubildung moderner Tage ist. Doch diese Neubildung ist nicht nur deshalb freudig anzunehmen, weil sie in ihrer Wortbezeichnung gleichzeitig ihren Bedeutungsinhalt aufs schärfste trifft; sondern auch deshalb, weil mit ihr die Möglichkeit gegeben ist, das wesentlich Gemeinsame verschiedener historischer Stilformungen, für das bisher keine übergeordnete Benennung vorhanden war, mit Einem sprachlichen Ausdrucke zu erfassen. Wo man nämlich früher die Wörter „Barock" oder „Romantik" oder „Sturm-und-Drang", jedem historisch Fühlenden zu berechtigtem Greuel, aus ihrer zeitlich festgelegten Bindung und Bedeutung reißen mußte, um Verwandtes zu bezeichnen, da bietet nun eine glückliche Wort-Erfindung einen Namen weiterer Geltung zu inter-zeitlichem Gebrauche. So waren zwar Barock und Romantik sicherlich nicht historische Vorstufen modernster Schaffensart, sicher aber war die seelische Verhaltungsweise bei ihnen eine im Wesen ähnliche wie heute. Man schafft heute wieder

so, wie in historischen Zeiten die hellenistische Spätantike, die früheren Zeiten altchristlicher Kunst, wie die hohe Gotik und ein Teil der Spätgotik, wie reiche Bezirke der deutschen Renaissance um 1500, wie das Barock ins Rubens oder Händel, in Bach oder Shakespeare, wie der Sturm und Drang im jungen Goethe und im jungen und alten Beethoven, wie die Romantik in Kleist oder Delacroix geschaffen hatten. In allen diesen Zeiten erzwang man die Abweichungen von der naturalistischen Formung durch jene Art von Gefühlssymbolen, die eine möglichst erhöhte Intensivierung nach der aktiven Seite hin bedeuteten. — Sollte aber nun wieder das Wort „Expressionismus" für die Stilstufe unserer Tage historisch gebunden werden, so würde es sich empfehlen, ein neues, in seinem Bedeutungsinhalte entsprechendes, historisch aber noch freies Wort, etwa die — ebenfalls der innerseelischen Einstellung durchaus gerecht werdende — Bezeichnung „Aktivismus" als übergeordnete, über-zeitliche Benennung aller dieser ähnlichen produktiv-künstlerischen Verhaltungsweisen zu wählen.

Der Weg des Verstehens eines naturfernen Kunstwerkes schließlich ist, entsprechend der völlig anderen Art des Entstehens, auch völlig von dem des Verstehens eines naturnahen Werkes verschieden. War bei diesem naturalistischen Kunstwerke das Verhalten des Genießenden dadurch gekennzeichnet, daß er sich, in durchaus gleichem Verhalten wie vor der Natur selbst, dem Eindrucke des Natur-Abbildes einfach passiv hingab, um an diesem sein Begleitgefühl zu erleben: so muß er sich bei naturfernen Gestaltungen in die gebrachten „Gefühlssymbole" einfühlen. Er muß den Weg des Schemas auf Seite 45 von links nach rechts zurückgehen, um die von der Natur abweichenden Formen als Träger von Allgemeingefühlen erst lebendig zu machen: indem er das Ursprungsgefühl, aus dem heraus sie entstanden sind, durch „rückläufige Assoziation" in sich heraufzwingt. Stellen sich dann zu den völlig allgemeinen, sachinhaltlosen Formen — Musik und Architektur — oder zu den durch Einarbeitung dieser Ausdrucksformen in Sachinhalte der Natur entstandenen Abweichungen von der Naturform — naturferne Bildwerke — die ihnen entsprechenden Gefühle ein: so ist die naturferne Gestaltung „verstanden".

Und nun möge man sich für die Geschichte der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ständig vor Augen halten, daß es dann keinen Sinn hat, eines

dieser beiden Prinzipien, die Naturnähe oder die Naturferne, gegen das andere auszuspielen, sobald man darangeht, überhaupt über die Kunst des lebendigen Tages hinaus- oder zurückzugehen. Man kann im Kunsterlebnis ausschließlich der Gegenwart leben; ganze Jahrhunderte haben sich so verhalten. Dann kommt man mit Einem der beiden Prinzipien, eben mit dem gerade lebendigen, in dieser Zeit geübten, aus. Man kann aber auch, gerade zur Bereicherung seiner Gefühlserlebnisse, hinter die Kunst der Gegenwart zurückgehen oder die Kunstweise kommender Tage vorbereiten helfen. Sowie man dies tut, sowie man einem weitergespannten Interesse als dem des Tages nachgeht, wird es falsch, das Schaffensprinzip der Gegenwart in die Vergangenheit oder in die Zukunft als Norm zu übernehmen. Man nimmt mit einem derartig weiter orientierten Interesse die Verpflichtung auf sich, jede Zeit mit *ihrem* Maß zu messen. Vorausgesetzt, daß man sie wirklich in *ihrem* Sinne verstehen will.

So bleibe man denn bereit, im Folgenden jeweilig *beiden* Prinzipien, heute der Naturnähe, morgen der Naturferne Gefolgschaft zu leisten. Man halte sich nicht für „charakterlos“ dabei. Es ist im Gegenteil die größte Beschränktheit, der die menschliche Seele in Leben und Wissenschaft unterliegen kann, wenn sie selbstgerecht ist. Man verbaut sich die Fülle der Welt und der Geschichte, man sperrt sich durch Bretterzäune von so mancher grünen Weide, wenn man die Fülle des Daseins und den Wechsel der Geschichte mit Einem Prinzip zu schlagen sich bemüht. Die Kultur lenkt mit hundert Zügeln hundert Renner; und am weitesten kommt, wer am tolerantesten ist. Besonders bei Gefühlserlebnissen, wo der Bezirk des wirklich Eigenen doch ein so enger ist. Der *Künstler* selbst hat, wie gesagt, das Recht, ja sogar die Pflicht der Beschränkung und der Beschränktheit; denn er soll *schaffen*. Und dies kann er jeweilig nur von *einem*, von *seinem* Standpunkte aus. So durfte denn auch falsch sein, einseitig und dem „Anderen“ abgewandt, was von den Griechen an bis auf den heutigen Tag Künstler je über Kunst gesagt und geschrieben haben. Der *Aufnehmende* aber, der Nach-Schaffende und Genießende halte sich von doktrinärer Einseitigkeit frei. Die Fülle des Erlebens lohnt es ihm herrlich. Er betrachte die zwei möglichen Prinzipien künstlerischen Schaffens als *gleichberechtigt*, wie der Wechsel der Jahrhunderte sie als gleichberechtigt verteilt. Er schelte nicht vor einem Ibsendrama über die Luft des Tages, über das Licht der Straße, sondern er messe den Hjalmar am *Leben*,

an sich und an seinen Freunden und Feinden, und er wird ihn in seiner Lebendigkeit bitter bestätigt finden; doch er messe Goethes Iphigenie nicht am Leben, sei es an dem des Tages oder an dem der Geschichte, sondern am Gefühl, dem sie zum Ausdruck verhelfen will. Er messe die Weber Hauptmanns am sozialen Gehalt der Zeit, an der anklagenden Tatsächlichkeit der damals herrschenden wirklichen Verhältnisse, und an dem lebendigen Wirklichkeitscharakter, an Blut und Kraft der lebendigen Stunde, die die Figuren zeigen; doch er messe ein modernes „Stildrama" an der Ausdruckskraft der Figuren im Sinne ihrer Gefühle. Er messe Liebermann an Sonne und Licht, an Fülle und Freude des farbigen Glanzes dieser Erde; doch Böcklin an der Seltenheit und Tiefe seiner Phantasie und an der herben Art und stolzen Selbständigkeit seines Wesens. Er fessele sich nicht an Eines der beiden Prinzipien. Er halte sie beide, beide in gleicher innerer Wertung, beide mit gleicher Erlebensbereitschaft für die Geschichte der fünf Generationen seit 1800 als Grundmaß in der Seele.

STILFRAGEN

Soll nun im Folgenden Stilgeschichte getrieben werden, so gilt es vor allem, der Erwartung zu widersprechen, daß heute schon alle Gründe für das Wechseln der Stile angegeben werden könnten.

Drei Elemente muß jede Stilbetrachtung ins Auge fassen: das Entstehen, das Ausbilden und das Absterben der Stilgefühle.

Über das Entstehen eines Stiles ist heute kaum schon etwas Sicheres zu sagen. Die Kunstgeschichte hat als Künstlergeschichte begonnen. Man glaubte früher an die Allgewalt der „künstlerischen Persönlichkeit", man glaubte an die „Schöpfung" eines Stils durch einen Einzelnen, Großen, besonders Begabten. Und noch heute glauben Manche daran. Im besonderen die Künstler selber, deren Selbstbewußtsein bei der Behandlung der Stilfragen als Gemeinschaftsfragen meist nicht befriedigt werden kann. Doch es ist einer umfassenderen Betrachtung nicht möglich, auf einen Einzelnen zurückzuführen, was Tausende als Lebensgefühl ergreift. Es ist nicht denkbar, daß die Hochrenaissance gar nicht oder als eine im Wesen andere Gefühlsverfassung entstanden und erwachsen wäre, wenn Michelangelo als Jüngling unter jenem Faustschlag seines

Ateliergenossen, der ihm das Nasenbein zertrümmerte, sein Leben gelassen hätte. Es sind bei Zeitstilen immer so viele Fäden im Gewebe, so hundertfache Verbindungen im lebendigen Kleid, daß Eine Verknüpfung, und schiene sie uns im Rückblick noch so ausschließlich, sicher nicht die Einzige sein kann, jene, von der Alles abhängen könnte. Jeder, und wäre er noch so bedeutend und noch so außergewöhnlich begabt, steckt mit dem größten Teil seines Ichs doch in der Zeit, in der Gemeinschaft. Es mag der Eine nur mit der Stirn, der Andere mit Kopf oder Brust gar aus der Masse ragen; den Mutterboden seines seelischen Lebens bildet doch die Gesamtheit, in der er lebt. Nach Zeit und Ort. Und zu reich und vielfältig versponnen zeigt sich die Welt dem Blick, als daß ein Einzelner seiner Zeit mehr geben könnte, als sie ihm gegeben hat. Nehmen wir also noch so starken Abstand vom durchschnittlichen Zeitgefühl, um einem Großen gerecht zu werden: wir brauchen den Absprung, wir können des Maßes der Allgemeinheit nicht entbehren. Ja man kann sagen, und bei allgemeiner Stilgeschichte muß man es sagen: so erfüllend schön und lebensbereichernd die Einzelkünstler sind, so sehr wir bei ihnen eben als Einzelnen die feinsten Besonderheiten eines Stilgefühls genießen können: die Wurzeln des Lebensgefühls der Gemeinschaft sind dem Erdmittelpunkt näher. Nur an jener stetigen Sicherheit, die dieses Gemeinschaftsleben beherrscht, vermag man dann die Einzelnen, wenn auch sicher nicht zu richten, so doch in ihrer Einmaligkeit erst recht und richtig zu messen und zu erleben.

Auf dem Boden der Künstlergeschichte also, mit Hilfe des Satzes von der „produktiven Synthese“ der Einzelseele, sind Stilfragen in ihrem Entstehen, Ausbilden und Vergehen nicht zu lösen. Dazu braucht es einer breiteren Basis.

Ein Stil ist die Formung des Allgemeingefühles einer größeren Gruppe von Menschen zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Orte. Schon damit ist gesagt, daß sich Stilwandlungen auch nur auf weitere und allgemeinere Wandlungen im Leben der Gemeinschaft zurückführen lassen dürften. So alt nun die Milieu-Theorie des Stilcharakters auch ist, so ist es doch erst in jüngster Zeit zu dem Versuch einer wissenschaftlichen Fundierung der „Soziologie der Kunst“ gekommen. Nun sind aber sowohl Soziologie wie Kunstlehre sehr junge Wissenschaften, und beide haben noch keine allgemein anerkannte theoretische Grundlage gefunden. Um so schwankender müssen also die Behauptungen sein, die auf eine Verbindung beider gegründet werden. So ist es

denn auch heute noch nicht möglich, in einer populären Schrift mehr zu tun, als die allgemeinste Orientierung der „Soziologie der Kunst“ zu nennen, die in jüngster Zeit besonders von Wilhelm Hausenstein — „Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst“ im Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, Band 36, Heft 3, Mai 1913 — gefördert worden ist. Sie behauptet, daß man zur Erklärung eines Stiles auf die *soziale* Ordnung der Zeit und des Landes zurückgehen müsse: daß von der Form der menschlich-*gesellschaftlichen* Gemeinschaft die Stilform abhänge. So sollen etwa imperialistisch orientierte Zeiten zu naturferner Stilformung, demokratisch orientierte zu naturnahen Bildungen neigen. Mögen nun diese einzelnen Lehrsätze auch alle noch heftig umstritten, und mag im besonderen auch sicher sein, daß man sich nicht sklavisch an die „äußeren“ politisch-sozialen Formen der Gemeinschaft, sondern daran halten muß, wie sich diese Gemeinschaften *innerlich* fühlen, ob sie sich nicht etwa unter irgendeiner „monarchischen“ Staatsform frei, unter einer Demokratie „gebunden“ fühlen: so viel hat sich heute schon erwiesen, daß sicherlich zwischen den allgemeinsten gesellschaftlichen Ordnungen, den Haupttypen des sozialen Gemeinschaftslebens Aller einerseits, und den verschiedenen Stiltypen in den Künsten andererseits, tiefe Zusammenhänge bestehen, und daß es zumindest sehr wahrscheinlich ist, daß sich das *Entstehen* eines Stiles in der Mehrzahl der Fälle als das durch die *Änderungen der sozialen Gemeinschaft Bedingte*, also das im Allgemeineren der Kultur Sekundäre herausstellen wird.

Doch gilt dies im strengen Sinne eben nur für das *Entstehen* eines neuen Stiles, für das erste Werden und Aufkommen einer durchaus neuen Kunstgesinnung, wie man sie an den großen Wendepunkten der Stilgeschichte erlebt. So etwa beim Gang von der ägyptischen zur griechischen, von der spätrömischen zur altchristlichen, von der gotischen Kunst zur Kunst der Renaissance. Sowie wir aber *innerhalb Eines* Stilbogens bleiben, innerhalb jener geringeren Zeitspanne, in der wir Ein Grundgefühl, wenn auch in Abwandlungen, erleben, finden wir gewisse immanente Vorgänge, zu deren vollkommenen Erfassung wir kaum der Stil-Soziologie bedürfen. Wir können hier, beim zweiten Element jeder Stilbetrachtung, beim *Ausbilden* seines Charakters, schon eher ohne fremde Hilfe auskommen. Denn hier gilt der Erfahrungssatz: *innerhalb der einzelnen Stilphasen wird bei von Außen ungestörter Entwicklung eine einmal eingeschlagene Tendenz stetig bis in ihre*

letzten Möglichkeiten hinein verfolgt. Dies wird sich gerade innerhalb der Stilgeschichte der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts paradigmatisch nachweisen lassen.

Was zuletzt das dritte Element jeder Stilgeschichte anlangt: das Verebben und Absterben des Stilgefühls, so kann man diese „negative Voraussetzung" jeder neuen Stilschöpfung und damit die negative Seite des historisch erweisbaren ständigen Stilwechsels rein psychologisch erklären. Daß sich ein bestimmter Stil, also die Formung eines bestimmten Gemeinsamkeits-Gefühles, nicht andauernd in gleicher Weise erhält, daß jeder „Stil" überhaupt eine so starke Tendenz zur Änderung zeigt, liegt daran, daß er eben die Formung eines Gefühles ist. Denn er fällt damit unter das für alle Gefühle geltende Grundgesetz: alle Gefühle unterliegen der Abstumpfung, der Ermüdung. So ist die Kunst in gleicher Weise wie das Gefühlsleben des Menschen überhaupt auf ewigen Wechsel gestellt. Doch erklärt dies Gesetz der Ermüdung, wie gesagt, nur die negative Seite der Erscheinung: daß eben bestimmte Stilgefühle ihren Reiz verlieren, daß sie sterben. Wieso aber und warum dann gerade jenes Gefühl auftaucht und die Gemeinschaft zu beherrschen beginnt, das die Basis des neuen Stiles wird, das bleibt sowohl durch das Gesetz der Ermüdung, wie auch durch den hierauf zu gründenden Erfahrungssatz der stetigen immanenten Fortbildung des alten Stiles unerklärt. So wird auch der Leser im Folgenden dort, wo ein neuer Stil beginnt, meist auch den ausdrücklichen Hinweis auf diese Lücke finden, die zu überbrücken dem Ausbau der Stil-Soziologie überlassen bleiben muß.

Da wir nun hier durchaus Stilgeschichte und nicht Künstlergeschichte treiben wollen, darf der Leser auch kein lückenloses Material erwarten. Weder alle Künstler-Persönlichkeiten, noch alle ihre Werke können besprochen werden. Das Buch geht — neben seinen allgemeinen kunst-psychologischen Tendenzen — von der Absicht aus, dem Publikum, das sich für die neue Kunstbewegung des Expressionismus interessiert, Handhaben zum Verständnis dieser neuen Kunstart, sowie damit jener Übergangserscheinungen zu geben, die zur neuen Bewegung führen. Expressionismus also, sowie Pointillismus, Kubismus, Futurismus und absolute Malerei sollen in ihrem Wesen erläutert und dem Nach-

erleben möglichst zugänglich gemacht werden. Dazu ist eine genaue Kenntnis der Kunstbewegung seit 1875, eine weniger genaue der Kunstbewegung seit 1850 notwendig. Die Kunststufen seit 1800 wurden schließlich der Überschau wegen in Kürze vorangestellt. Die Disposition des Buches geht also dahin, in schmaler Spur mit dem Klassizismus des ersten Jahrhundertviertels und der Romantik der zweiten Generation des Jahrhunderts beginnend, auf ständig breiter werdender Bahn dem objektiven und subjektiven Naturalismus der zweiten Jahrhunderthälfte nachzugehen, um schließlich die mannigfachen Verflechtungen, die vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert führen, bis ins Einzelne aufzuzeigen. Aber auch im ausführlichen Teile werden wir nur auf jene Künstler und nur auf jene Einzelbeispiele aus ihrem Schaffen eingehen, die uns die besten Repräsentanten für die ganze Bewegung zu sein scheinen.

Historische Tatsachen



„CHAUVINISTISCHER“ AUFTAKT

Wie das Leben des Einzelnen, so setzt sich auch das Leben der Gesamtheit aus dem Wirken der drei seelischen Grundfunktionen: aus dem Denken, dem Fühlen und dem Wollen zusammen. Und wie im Leben des Einzelnen, so ergeben sich auch im Leben der Gesamtheit aus den verschiedenen Grundeigentümlichkeiten dieser drei Funktionen verschiedene Tendenzen der Entwicklung.

Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß die Kulturentwicklung dahin zielt, für das intellektuelle Gemeinschaftsleben der Menschheit eine möglichst große Übereinstimmung aller zu erzielen. Alles, was „erkannt“ und als richtig erkannt festgestellt wird, muß unbedingte internationale Zustimmung erstreben. Jeder physikalische Grundsatz, jedes mathematische Gesetz, jede technische Erkenntnis, jede medizinische Errungenschaft, jede soziale Einsicht . . . kurz jedes wissenschaftliche Resultat gilt für die ganze Menschheit, ohne Unterschied der Rassen oder der Nationen. Die Welt ist auf diesem Gebiet um so fortgeschrittener, je größer die Gleichheit getrieben, je mehr der Widerspruch getilgt, je ähnlicher alle Menschen in ihrem Erkennen geworden sind. Ein großer gleicher Erkenntnisbesitz bei allen Wesen, die leben, ist das utopische Endziel der intellektuellen Kulturentwicklung der Menschheit.

Völlig anders ist es beim Gefühl. Gibt dem Erkennen die Allgemeingültigkeit seinen Wert, ist die Erkenntnis eben nur dann richtig, wenn sie für alle Menschen in gleicher Weise gilt: so lebt das Gefühl von seiner Besonderheit und Einmaligkeit. Ein allgemeines Nivellieren, ein Übereinstimmen Aller in allen Regungen ihres Fühlens würde für die Menschheit die graueste Öde bezeichnen. Wenn alle emotionellen Zustände so allgemein-gleiche Geltung besäßen, wie etwa die intellektuellen Wahrheiten, so wäre bald die stumpfeste Langeweile die Begleitung alles gefühlsmäßigen menschlichen Erlebens.

Dies gilt nun in ganz besonderem Maße für den Künstler und sein Schaffen. Man kann hier direkt sagen, daß der reife Künstler in seinem Eigentlichen und Wesentlichen durch jede Angleichung an ein fremdes Gefühl geschädigt wird. Denn was wir am Künstler schätzen, was wir beim Erleben seines Werkes als das Wertvolle und Bereichernde erfahren, ist eben seine Eigenart, seine Besonderheit. Der „Affe der Seele", der nur genau so fühlen, also als Künstler nur genau so schaffen könnte, wie ein Anderer, ein Einzelner oder eine Gruppe vor ihm gefühlt und geschaffen hat, der brauchte gar nichts zu fühlen und gar nichts zu schaffen. Denn er ist eine nichtswürdige Doublette eines Erlebnisses, das wir von anderer Seite her ursprünglicher und echter bereits haben und genießen können. Ist also die Gleichheit aller Menschen im Annehmen jeglichen Erkenntnisbesitzes das Endziel jeder intellektuellen Kultur; so ist die größte Variabilität, die größte Verschiedenheit der Reaktionen, die größtmögliche Ungleichheit das Ziel der emotionellen Kultur, und damit das Ziel jeder echten Künstlerbestrebung. Internationalität, weitestes Weltbürgertum der Wissenschaft; Nationalität, strengste Eigenart der Kunst: so lautet die Doppelformel, die auch hier wieder Denken und Fühlen als grundsätzlich verschieden erweist.

Doch: eine historische Abhandlung ist kein Gebet. Der Historiker kann Wünsche haben; aber nur als Nachwort zur unvoreingenommen Darstellung der Tatsachen. Und diese Tatsachen erweisen unwidersprechlich, daß die deutche Malerei der letzten Jahrhunderte vielfach in einem starken Abhängigkeits-Verhältnis von dem Schaffen anderer Nationen stand. Die Deutschen haben ihre Originale, ihre Besonderheiten. Niemals aber ist dies in den letzten vierhundert Jahren in so vorragender Weise der Fall gewesen, daß man in der Kunstgeschichtschreibung die deutsche Malerei vor der aller anderen Länder behandeln könnte. Sie ist seit mindestens vierhundert Jahren immer von anderswoher beeinflußt, im Wesentlichen ihrer Art von dem Schaffen anderer Nationen bestimmt. Immer muß vorerst die Entwicklung der Malerei des Einflußlandes bekannt sein — bereits im vierzehnten Jahrhundert zum Teil Italiens, im fünfzehnten Jahrhundert zeitweise der Niederlande, im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert vorwiegend Italiens, dann der Niederlande, im achtzehnten Jahrhundert Frankreichs — bevor die deutsche Entwicklung überhaupt verständlich wird.

So war es nun auch im neunzehnten Jahrhundert. Die Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert erweist — wie wieder aus den Daten der Bilder ohne die Möglichkeit eines Zweifels oder Widerspruches abzulesen ist —, daß in diesem Jahrhundert Frankreich die Führung hat. Alle Bestrebungen, die im Laufe dieses Jahrhunderts aufgetreten sind, haben dort ihren Ursprung genommen. Die Problemstellungen wie die Problemlösungen sind in jenem Lande immer mindestens zehn bis fünfzehn Jahre früher dagewesen, als bei uns in Deutschland. Diese historische Tatsache schneidet für nicht chauvinistisch verblendete, also im Wesentlichen der wissenschaftlichen Arbeitsart beschränkte Köpfe, jeden weiteren Streit ab. Es wäre so, als wollten die Franzosen über die stärkere musikalische Leistung der Deutschen im neunzehnten Jahrhundert Streit suchen und unserem Beethoven oder Brahms, Schumann oder Wagner ihren Gounod, Bizet oder Massenet entgegenstellen. Selbstverständlich ist dabei, daß die bedeutenderen deutschen Maler, die der Entwicklung in Frankreich folgen, die dort erarbeiteten Resultate nicht glatt übernehmen, sondern im Sinne ihres anders getönten, eben nationalen Gefühles mehr oder minder umfärben. Aber trotz allem bleibt bis auf die jüngsten Tage der große überleuchtende Zug der Entwicklung französischen Ursprungs. Und er bleibt es gegenüber den früheren Zeiten gerade in diesem neunzehnten Jahrhundert insofern doppelt zu Recht, als bei dem heutigen Stande des Weltverkehres die seelischen Verbundenheiten des mitteleuropäischen Kulturmenschen trotz allen politischen und kulturellen Gegensätzen so vielfältige und innige sind, daß jene gemeinsame Basis des Verstehens über die Volksgrenzen hinweg, die für fruchtbare Kulturbeeinflussungen die notwendige Voraussetzung ist — und die in den früheren Jahrhunderten, zum größten Schaden der deutschen Kunst, vielfach gefehlt hat — heute im reichsten Ausmaße besteht.

Diese Verbundenheit der allgemeinen Kulturlage ist es aber nicht allein, die die prinzipielle Abneigung gegen die französische Malerei, von der manche Kreise, besonders in Süddeutschland, beherrscht werden, als „Beschränktheit" im eigentlichen Sinne charakterisiert. Sicher gilt ja für den Schaffenden in der Kunst, daß nationale und persönliche Selbständigkeit sein Maß vergrößert, daß „Chauvinismus" sein Recht ist. Doch für den Genießenden erweist sich unbedingter Fremdenhaß selbst in künstlerisch noch so produktiven Zeiten des Heimatlandes — das neunzehnte Jahrhundert war dies für Deutschland nicht —

als unbedingt falsch. Man denke nur die beiden Möglichkeiten durch. Beschränkt sich der Genießende, also das Publikum, in Gefühl und Kunst nur auf seinen eigenen Bezirk, lehnt es von vornherein jedes fremde oder fremdländische Erlebnis ab, so liegt die Gefahr sehr nahe, daß der Kreis seines Erlebens außerordentlich enge wird. Der Aufnehmende bedenke, welche erhöhten Bereicherungen der Seele ihm möglich sind, wenn er als Genießender die Gefühlswirklichkeiten auch fremder Völker — und auch vergangener Zeiten: der eigentliche Sinn alles kunstgeschichtlichen Bemühens — in den Kreis seines Strebens zieht. Die Griechen etwa lebten in lokaler Beschränkung und bildeten im fünften und vierten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung eine Kunst aus, deren Gefühl von einer geschlossenen Ruhe und Einfachheit, von einer Einheitlichkeit und stillen Milde ist, die dem rasenden Tempo des Lebens der heutigen Menschheit auch nur zu erahnen gänzlich unmöglich wäre. Welche Bereicherung der Seele, wenn man durch die Kunstwerke jener weiten Vergangenheit imstande ist, etwas von jener hohen Stille und ruhigen Größe, die damals Lebensgefühl war, wahrhaftig auch heute noch zu erleben. Das Dasein hat um dieses erfüllende Erlebnis gewonnen. Man steigt um selige Stunden reicher ins Grab. Oder die Franzosen entdeckten im neunzehnten Jahrhundert die lebendige sprühende Farbe, als diese der deutschen Malerei gänzlich verloren gegangen war. Welche Weitung des Ichs in der Fülle neuer Freuden und Entzückungen, wenn man sich hier bei einer fremden Rasse Dinge holen, seelische Speise verschaffen kann, die man im eigenen Kreise vergeblich suchen würde. Oder die Italiener haben kraft ihrer nationalen Art die Fähigkeit, die weit ausströmende, breite ariose Kantilene, die Melodie der italienischen Arie zu tragen und zu singen, während wir Deutschen weit stärker alle intimen Tiefen der enge verschlungenen Harmonik beherrschen. Wie hat nun der Genießende doch tausendfach gewonnen, wenn er sich nicht dagegen absperrt, auch jenes Fremde zu finden, Verdi neben Beethoven zu erleben, die Arie neben der deutschen Kammermusik seinen seelischen Besitz zu nennen.

So erst bekommt die Formel: Internationalismus des Erkennens, Eigensucht des Fühlens: für den Genießenden ihre eigentliche Bedeutung. Der „Chauvinismus" des Fühlens bezieht sich, als Wunsch und Ziel, in vollem Sinne auf die Künstler, und weiterhin auf jenen Teil in uns, der künstlerisch-schaffende

Tätigkeit ist: wie wir unser Haus bauen, unsere Wohnung einrichten, wie wir sitzen, stehen, gehen, sprechen und uns kleiden. Dem ästhetischen Nach-Erleben aber stehe die Welt offen: von Japan bis Paris, von Island bis zu den Südsee-Inseln suche sich der Genießende sein Gebiet. Er wird um so größeren Reichtum finden, je verschiedener, je selbständiger, je unabhängiger die Nationen und die Menschen gefühlsmäßig leben und schaffen. Hat einerseits das Erkennen unbedingte internationale Gültigkeit, soll andererseits das künstlerische Schaffen so eng wie irgend möglich national, ja persönlich bedingt sein: so bildet zusammenfassend das Genießen des Kulturmenschen die Mitte und die Brücke zwischen beiden. Es muß vom eigenen Land und vom eigenen Wert ausgehen, doch von der weitesten internationalen Liebe getragen und gepflegt werden. Nur Der wird wahrhafte Gefühlsbildung besitzen, der bei aller Pflege und Behütung des eigensüchtig-nationalen innersten Herzkämmerleins seine seelischen Fühler in aller Rassen und Nationen Lager hat. Denn besteht intellektuelle Bildung darin, erkenntnismäßig möglichst reich zu sein, möglichst viel zu wissen; so gründet sich gefühlsmäßige Bildung darauf, möglichst viel und möglichst Verschiedenartiges erlebt zu haben.

Doch, es sei wiederholt: eine historische Abhandlung ist kein Gebet. Und die Geschichte erweist, daß im neunzehnten Jahrhundert in Deutschland die größten Begabungen des Volkes auf anderem als auf bildkünstlerischem Gebiete zu suchen sind. Die Wissenschaften, in Theorie und Praxis, und die Musik zogen in erster Linie die Kraft und die Begabungen der Nation an sich. In der bildenden Kunst des neunzehnten Jahrhunderts aber führt Frankreich. So wollen wir denn auch hier im Folgenden die Entwicklung der Malerei in erster Linie von Frankreich aus betrachten und erläutern, und bis an die Jahrhundertwende die deutsche Malerei und die deutschen Maler dann nur als Parallelerscheinungen heranziehen. In den letzten Jahren scheint sich allerdings Deutschland, zum ersten Mal wieder seit dem jungen Dürer und seit Matthias Grünewald, also seit mehr als vierhundert Jahren, von der Führung des Auslandes zu befreien. Es scheint, als ob die seit Jahrhunderten stark unselbständige Entwicklung der deutschen Malerei in den letzten Jahren in eine eigen-willigere Bahn einlenken würde: was sicherlich die schönste Frucht der „neuen Bewegung“ wäre.

HISTORISCHE DISPOSITION

Es versteht sich für jeglichen Wissenschaftbetrieb von selbst, daß alle Klassifikationen und Einteilungen nur Hilfsabgrenzungen sind, die zur Wortverständigung eingeführt werden. Vom Urtier zum Menschen, wie vom Beginn aller Kunst bis zum heutigen Tage führt eine gleitende Reihe stetiger Übergänge. Doch man kann in ihr die ausgeprägten Beispiele derart wählen, daß von ihnen als Beispielen aus der Sinn der Einteilungen klar wird. In dieser Weise sollen auch hier die Schlagwörter der Stilarten nur das Gerüst für den Aufbau bilden. Es bleibt dann der Durchführung vorbehalten, dieses Gerüst durch das Erleben der einzelnen Kunstwerke mit dem Gehalte reicherer Erfahrung zu erfüllen. —

Mit dieser Einschränkung können wir daran gehen, die geschlossene Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts zur Übersicht in Teile zu zerlegen.

Die ruhige Größe der Hochrenaissance, die große Bewegtheit des Barock, die bewegte Feinheit des Rokoko, die feine Ruhe des Empire: man kann über dreihundert Jahre weg, vom Beginn des sechzehnten bis zum Beginne des neunzehnten Jahrhunderts, den Bogen einer anscheinend stetigen Entwicklung spannen. Es geht aus einem Gemeinschaftsgefühl, aus einem Stil in den nächsten, mit Beibehaltung eines wesentlichen Elementes des vorhergegangenen Stiles: die „Größe“ eignet der Hochrenaissance und dem Barock, die Bewegtheit dem Barock und dem Rokoko, die Feinheit dem Rokoko und dem Empire. Was dort Substantiv war, wird hier Attribut, was dort Eines der Hauptelemente bildete, wird mit als Element in das neue Gefühl herübergenommen und schließt sich hier mit einem zweiten Grundgefühl zum neuen Stil-Komplex zusammen. Wir sind dieser Vergangenheit dabei noch nahe genug, um ohne weiteres die Stetigkeit und damit den Schein „subjektiver Notwendigkeit“ dieser Entwicklung nacherleben zn können.

Um 1800 aber tritt gleichsam ein Absetzen dieser Linie ein. Und ein neuer Bogen setzt an.

Wir finden von den Historikern vier große Stilgruppen unterschieden. Und wir können, zur Überschau und mit dem kontinuierlichen Ineinandergehen der lebendigen Tatschen nicht allzusehr in Widerspruch, jede dieser Gruppen rund fünfundzwanzig Jahre, also annähernd eine Generation lang, rechnen:

den Klassizismus bis 1825, die Romantik bis 1850, den objektiven Naturalismus bis 1875 und den subjektiven Naturalismus — Pleinairismus und Impressionismus — bis 1900.

Wir bringen zur Erlangung der historischen Übersicht über die Malerei im neunzehnten Jahrhundert drei Tabellen.

Erstens, als zur allgemeinen Orientierung wichtigste, eine Zusammenstellung der französischen und der deutschen Stilentwicklung, die sich, in die vier Generationengruppen geschieden, auf die Hauptmeister und — wenn vorhanden — auch auf die Übergangsmeister stützt. Sie bringt die Namen der Künstler mit den Todesjahren und stellt diese Namen in jene Stilgruppe ein, für die die betreffenden Maler die Repräsentanten sind. — Diese Übersicht gibt die historische Grundlage aller folgenden Erörterungen.

Tafel I.

Die zwei anderen Tabellen bringen die Tafeln der Lebenslinien der Künstler; die erste für die französische, die zweite für die deutsche Malerei. Die Lebenslinien sind nach den Geburtsjahren geordnet. — Von diesem rein zeitlichen Ordnungsprinzip ist aber wieder zugunsten der Zusammenfassung der einzelnen Maler in die betreffenden Stilgruppen, denen sie mit ihren Hauptwerken angehören, zuweilen etwas abgewichen. Sowohl die vertikalen wie die horizontalen Trennungslinien schließen diese Stilgruppen ein.

Man richte sein Augenmerk in diesen beiden letzten Tafeln bei den einzelnen Lebenslinien nicht so sehr auf die ganze Lebens-Strecke zwischen Geburtsjahr und Todesjahr, sondern mehr auf jene Teilstrecke, die erst etwa mit dem fünfundzwanzigsten Lebensjahre des Künstlers beginnt. Es wurden, um diese Einstellung zu unterstützen, die ersten fünfundzwanzig Lebensjahre nur durch schwache Linien angedeutet, dagegen die restlichen Teilstrecken verstärkend nachgezogen. Wir gehen dabei von der Tatsache aus, daß der Künstler — ebenso wie jeder Mensch — erst mit dem fünfundzwanzigsten bis dreißigsten Lebensjahre seine Reife erlangt. Dies gilt mit verschwindend wenigen Ausnahmen für die gesamte Kunstgeschichte, selbst für die größten Begabungen, wie Rembrandt oder Michelangelo. Was vor dem dreißigsten Lebensjahre der Schaffenden liegt, hat damit nur für die individuelle Entwicklung des Künstlers Bedeutung, nicht aber für die allgemeine Stilgeschichte der Zeiten. Es erleichtert daher die historische Übersicht, sich nicht die Geburtsjahre, sondern ungefähr die Todesjahre der einzelnen Künstler in Verbindung mit dem un-

gefähren Alter, das sie erreicht haben, zu merken. Man bekommt damit die wichtigste Lebenszeit, nämlich die Zeit des reifen Schaffens, die zwischen dem dreißigsten und dem fünfzigsten Lebensjahre des Künstlers, unmittelbar in die Anschauung. Um das Dreißigste herum pflegt die „revolutionäre Tat", das bewußte Lossagen von der Überlieferung zu geschehen; der große Führer bildet eine „Sezession". Nach dem Dreißigsten pflegt er diese neu herausgestellte Gesinnung in großen Werken immer stärker durchzuarbeiten. Mit dem fünfzigsten Lebensjahre haben die Meister meist „gesiegt". Ihre ursprünglich kleine Gefolgschaft hat sich vergrößert, Schüler schließen sich an. Das Publikum hat sich an die spezifischen Erlebnis- und Form-Gepflogenheiten der „neuen Richtung" angepaßt und lebt sie unmittelbar mit. Es kommt die Zeit, in der die Jünger bereits auf der Schule die „neue Art" lernen, und Jeder das ehedem Revolutionäre schon fast als Selbstverständliches empfindet. Der Künstler, der einstige Vor-Kämpfer, ist Erhalter der Bewegung geworden, der Revolutionär wird konservativ. Die Sezession wird zur Akademie. Und ein neuer Großer führt, vorerst wieder als Einsamer, für die neue Generation eine neue Sezession herauf. Auch diese wird im Fortlauf der Jahre reif, auch diese wird Akademie; und drängt die vorige Akademie, die vor langer Zeit auch einmal Sezession war, immer weiter fort, bis sie vergessen wird. Weiter als höchstens bis zur Generation des Großvaters reicht das Gedächtnis der Gesamtheit nicht zurück. Und der „Kampf" tobt ewig zwischen Vätern und Söhnen, zwischen der herrschenden und der neu aufstehenden Generation. Die dritte Generation gibt die verschwommene Ferne der „guten alten Zeit", vor der, als Hintergrund und Folie, die Kämpfer einander begegnen.

Dieser Streit der Sezessionen gegen die Akademien ist seit Menschengedenken die Form, in der sich in den Künsten der Stilwandel vollzieht. Schon auf einem deutschen Altar des fünfzehnten Jahrhunderts ruft in einer Inschrift ein „Akademiker", indem er an den Erfolg der „neuen Malerei", an den siegenden Sezessionisten denkt, in der alten Klage aller Akademien seinen Volksgenossen zu: „Schrei, Kunst, schrei, und klag dich sehr, dein begehrt jetzt niemand mehr". Und meint damit *seine* Kunst, die stille Kunstweise des Schaffens beruhigter Tage.

Tafel II. Diesen Streit der Generationen um neue, noch nicht abgestumpfte Kunsterlebnisse sucht die erste Tabelle für das neunzehnte Jahrhundert klar heraus-

zuarbeiten. Jacques Louis David führt das Jahrhundert ein. Zwar schafft er, der Führer der Richtung des Klassizismus, eine Zahl seiner Hauptwerke schon in den beiden letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts. Doch beherrscht sein Stil und seine Gesinnung noch die erste Generation des neunzehnten. — Géricault führt als Übergangsmeister den ersten Gegenschlag im Sinne der Romantik; er malt mit achtundzwanzig Jahren das erste große Bild der neuen Gesinnung, das „Floß der Meduse". Doch er stirbt schon mit dreiunddreißig Jahren. — Die Truppen, die Géricault gestellt, führ Delacroix, der Hauptmeister der französischen Romantik, zum Siege. Mit dreiundzwanzig Jahren malt er die „Dantebarke", mit einunddreißig Jahren, im Jahre 1830, den „Barrikadenkampf", der als Hauptbild der romantischen Richtung gelten kann. Delacroix lebt bis in die sechziger Jahre des Jahrhunderts. — Neben ihm schafft als Rückwärts-Schauender Ingres. Wie Géricault der frühe Verkünder der Romantik war, so ist nun Ingres der späte, konservative Pfleger des Stiles der vergangenen Generation. Er übt im Zeitalter der Söhne die Kunst der Väter. Er bleibt der klassizistischen Art treu, nur leise angeweht vom Hauche der neuen Zeit.

Um 1850 zog abermals eine neue Zeit herauf. Millet malt als Übergangsmeister zum Naturalismus, als noch „romantischer Naturalist" im Jahre 1848, mit vierunddreißig Jahren, den „Kornschwinger", 1859, also mit fünfundvierzig Jahren, sein „Abendgebet". — Courbet führt dann den Hauptschlag zum objektiven Naturalismus: 1851, mit zweiunddreißig Jahren, malt er die „Steinklopfer", eines der ersten großen, echt naturalistischen Bilder, 1857 die „Deux demoiselles", wohl das schönste naturalistische Bild des gesamten Jahrhunderts. — Der frühe Manet geht vorerst in Courbets Spuren. Doch bald führt er die Entwicklung vom objektiven zum subjektiven Naturalismus weiter. Er ist Übergangsmeister und Hauptmeister zugleich. Er ist in seinen späten Bildern der König des pleinairistischen Impressionismus geworden. An ihn schließen sich Monet, Sisley, Pissarro, Degas und der Renoir jener Tage an. — Drei Männer führen dann die Entwicklung über den Impressionismus hinaus zum Expressionismus: die drei großen französischen Übergangsmeister Cézanne, Gauguin, van Gogh. —

In Deutschland läuft die Hauptentwicklung parallel zur französischen, doch mit jenen zeitlichen Verschiebungen nach vorne, die jeder Einfluß auf ein

Tafel III.

fremdes Land benötigt. Cornelius, in jüngeren Jahren Klassizist, wird später zum Hauptmeister der romantischen Bewegung; neben ihm arbeitet Rethel. — Leibl, der innerlich an Courbet anzuschließen ist, und Menzel, der sich dem Zeitgeist anschließt, sind die größten Repräsentanten der objektiv-naturalistischen Einstellung; Liebermann, an Manet anzuschließen, der Führer der subjektiv-naturalistischen Gesinnung. — Edvard Munch entspricht der Übergangsstellung Cézannes; zum ausgesprochenen Expressionismus aber führt die Entwicklung im deutschen Gefühlsbereich Ferdinand Hodler.

Da die folgenden Ausführungen nur die Hauptprobleme des Jahrhunderts behandeln sollen, kann auf zwei, im Gesamtbilde stark mitsprechende Besonderheiten der deutschen Entwicklung — die in der ersten Übersichtstabelle äußerlich gekennzeichnet wurden — nicht mit gerechter Ausführlichkeit eingegangen werden. Es ist dies vorerst die Abwandlung der „heroischen Romantik" zur deutschen „bürgerlichen Romantik" der Richter, Schwind und Spitzweg, die das stürmend romantische Gefühl ins Heimelige und traulich-Beschränkte wenden. Und dann die eigentliche „Secessio" dreier Großer: Böcklin, Feuerbach und — zum Teil — Klinger, die dem dezidierten Naturalismus im Innersten so abgeneigt sind, daß sie der Allgemeinentwicklung ausbiegen, sich seelisch nach „Italien" wenden und weiterhin einen romantisch belebten Klassizismus pflegen. Sie sind echte Beispiele germanischer Eigenbrödelei. Große Begabungen auf eigen-sinnigen und eigen-mächtigen Wegen. Sie bereichern das Bild der deutschen Kunst außerordentlich, doch sie haben mit der durchgehenden Entwicklung nichts zu tun. — Und zu diesen Dreien gesellt sich, trotz allem, auch Marées. Auch er, der in seiner Jugend eine Zeit lang impressionistisch gearbeitet hatte, hat aus dem Impressionismus nicht auf immanenten Wegen, sondern durch den Anschluß an italienische Renaissance-Gepflogenheiten herausgefunden. Organische Entwicklung aber kennt keinen Sprung. Sie verläuft stetig. Nur der also, der völlig durch den Impressionismus hindurch und aus dessen wesentlichen Eigenheiten heraus den Expressionismus entwickelt, wie dies in lückenloser Weise etwa Cézanne und Hodler getan haben, kann zum Führer für Zukünftiges werden. Und so ist denn auch das Schaffen jener vier großen Sonderlinge ohne jede fruchtbare Nachfolge geblieben.

Man präge sich die Zeittabelle fest ein und halte sie ständig neben dem Gelesenen in der Erinnerung. Sie gibt das historische Gerüst, das, was in unserem Schema auf Seite 32 durch die Beziehung auf das vierfache Koordinatenkreuz rechts bezeichnet worden ist. Denn da im Folgenden nicht diese rein historischen Bindungen, sondern fast durchaus jene anderen Rück-Beziehungen der Kunstwerke auf den seelischen Habitus des Künstlers besprochen werden sollen, wird es wichtig, den historischen Boden nicht zu verlieren. Er bleibt auch für jede psychologisch eingestellte Geschichtschreibung die unentbehrliche Voraussetzung einer fruchtbaren Bemühung; denn die rein historische Ordnung erst gibt die faktische zeitliche Reihe, in deren Ablauf sich die seelischen Entwicklungen vollziehen.



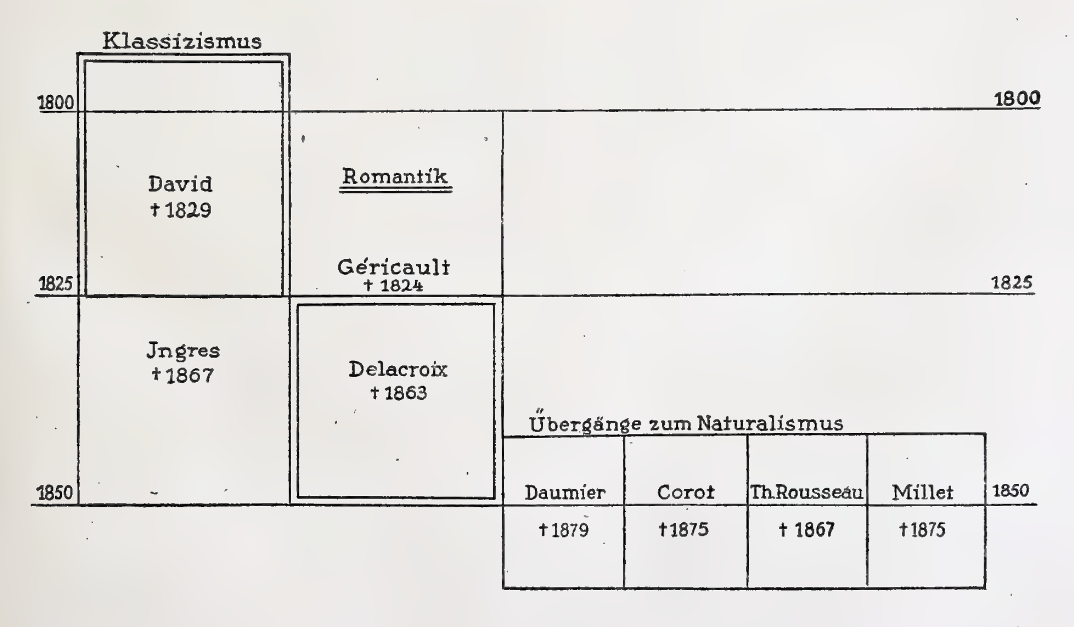
Die Entwicklung in Frankreich



Überschau über die erste Hälfte des Jahrhunderts

KLASSIZISMUS UND ROMANTIK

Als Vorbereitung für die ausführlichere Erläuterung der Entwicklung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts diene eine kurze Überschau über die Zeit bis 1850 an Hand der nachstehenden Tabelle. Sie soll die Hauptmeister nicht als Einzelpersönlichkeiten, sondern nur als repräsentative Träger des Zeitgeistes kurz charakterisieren. Zu diesem Zwecke seien aus jeder der vorbezeichneten Gruppen typische Bilder gebracht und als Zeugen des zeitlichen Stilempfindens, also des Gemeinschaftsgefühles einer relativ geschlossenen Gruppe in einer relativ geschlossenen Zeitspanne erlebt.



Der Klassizismus: Jacques Louis David

Die Feinheit des Empire, die noch in mancher Unterströmung, besonders im Porträt, weiterlebte, weicht um die Wende vom achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert im Hauptstrome der Entwicklung immer mehr der Ausbildung einer verstärkten Fülle und Größe der Empfindung. Gleichzeitig kam mit dem Klassizismus ein stark intellektuell-historisches Ideal in die Welt: das „klassische Altertum" sollte neu belebt werden. So bestimmte neben der Grundgesinnung das, was man sich damals — zum Teil auf dem Umwege über die italienische Renaissance — unter der „Antike" vorstellte, Inhalt und Form der Bilder, bestimmte das neue Gefühl, den neuen Stil.

Ruhe und Größe, typisches Erleben wurden die gesuchten Gefühle. Jacques Louis David, 1748—1825, wird der beste Repräsentant dieser Gesinnung.

Wenn nun die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hier auch nur in ihren Umrissen, als Vorbereitung für die ausführlichere Behandlung der Folgezeit besprochen werden soll, so sei doch angemerkt, daß David, als Einzelpersönlichkeit genommen, in seinem Lebenswerk keinen durchaus einheitlichen klassizistischen Stil zeigt. Dieses Schicksal mußte ihn treffen, wenn die Theorie, daß die Stilformungen letzten Endes von der soziologischen Struktur des Milieus abhängen, auch nur im Kerne richtig ist. Denn David, der zwischen 1775 und 1825 geschaffen hat, machte im Laufe seines Lebens die imperialistische Staatsverfassung der Zeiten vor der großen Revolution, dann die Revolution selbst, und schließlich wieder die imperatorischen Jahre Napoleons mit. Dies mag das Wechselnde seines Stils verursacht haben, oder zumindest die Tatsache erklären helfen, daß manche seiner Bilder aus der Revolutionszeit — zum Beispiel die „Ermordung Marats" und der „Schwur im Ballhause" — eine ziemlich weitgehende naturalistische Haltung zeigen. Denn da ja einer der Hauptsätze der Stil-Soziologie lautet, daß mit imperialistisch-gebundenen Gemeinschaftsordnungen die naturferne Schaffensart, mit demokratisch-freien aber die naturnahe Gestaltung handinhand gehe, mußte demgemäß die demokratischfreiheitliche Welle der französischen Revolution die in dieser Zeitspanne geschaffenen Bilder Davids zu naturalistischer Formung treiben. Immerhin aber bleibt David mit der Mehrzahl seiner Werke, sowohl vor 1790 wie nach 1800, unbedingter Klassizist, und zwar der Bedeutendste aller französischen Klassizisten.

Sein „Schwur der Horatier“ vom Jahre 1784 mache das neue Stilgefühl Abb. 2. klar. Prüft man das Werk auf die drei Hauptelemente jedes Bildes: auf Farbe und Licht, auf den sachlichen Inhalt und auf die Form, so zeigt es das Ideal des Klassizismus in besonderer Reinheit.

„Der Schwur der Horatier“ wird von jener Gesinnung her als Inhalt, als Stoff des Bildes gewählt, die ein besonders seltenes Geschehen bevorzugt, eines, das weit hinter dem Leben des Tages liegt. Man lasse sich keineswegs von dem eben nur für impressionistisches Erleben geltenden Rufwort des modernen Impressionismus verwirren: daß es nicht darauf ankomme, was man male, sondern nur darauf, wie man male. Der größte Teil aller malerischen Bildungen wurde seit jeher vom Inhalte aus konzipiert. So wurde auch von David dieses antike heroische Märchen gewählt, weil das Tägliche als profan galt; das Ferne aber, besonders das in die „Antike“ Entrückte als das „Ideale“. Schon dieses Suchen nach großer nnd bedeutender Vergangenheit, die stoffliche Abkehr vom eben heute und hier Erlebbaren, läßt das Naturferne, das Idealistische der ganzen Stilrichtung erkennen.

Nach dem Inhalt das Formale. Größe des Gefühles wird gesucht: also „komponiert“ man die Bilder. Das Wesen der bildkünstlerischen „Komposition“ in diesem Sinne liegt in der „Zusammen-Stellung“, die das Einzelne nicht an sich gibt, sondern nur als Baustein gelten läßt. Da man besonders große, „bedeutende“ Eindrücke vermitteln will, ordnet man die Einzelfiguren mit anderen zusammen, bindet die eine formal an die andere und benutzt so, was eigentlich in sich selbständig wäre, nur als dienendes Element zum Aufbau eines größeren Ganzen. Die Folge muß ein erhöhter Gefühlseindruck sein. Denn da der Gesamteindruck als größeres einheitliches „Gebäude“ wirkt, summieren sich vorerst die Gefühle der Einzelglieder. Weiterhin ergeben sich aber durch die Art der Zusammenstellung auch neue Beziehungs- und Verhältnisgefühle, die dann die Gesamtwirkung nochmals steigern.

So stehen hier, parallel zum vorderen Bildrand, auf einer Bühne, die von kurzen Seitenkulissen und von drei großen, schließenden, ruhig und still zurückgehaltenen Arkaden begrenzt wird, von links nach rechts Komplexe von Figuren. Die enggedrängte Gruppe der drei Brüder links — der Vater und die weiter auseinandergezogene Gruppe der Frauen und Kinder rechts: um die Mittelachse des Bildes, die durch die drei Schwertgriffe geht, im Gleich-Gewicht ge-

ordnet. Das Bild hält sich in der Wage. Und vermittelt damit das Gefühl des Sicheren, ruhig Gebauten, fest Dauernden. Es ragt gleichsam vor uns empor, mehr aufwachend als lastend, die drei Gruppen der Söhne, des Vaters, der Frauen je von einem Bogen überrahmt, gehalten, emporgehoben.

Geht man dem Formalen ins Einzelne nach, so findet man überall den ruhigen Fluß der Linien und Formen. Alles ist in sich fertig. Die Stellung der Glieder und die Haltung der Körper ist mit dem Gefühl der Dauer, des Bleibens und Ruhens gebildet. Und dort, wo im Vor-Gehen der drei Horatier mit Schwur-Arm und Hand ein schärferer Duktus, ein Strafferes der Bewegung etwa diese Ruhe zu durchstoßen drohte, da ist durch die Breite der Schrittstellung und durch das Zurücknehmen des Oberkörpers, sowie durch das nochmalige Zurückgehen der vordersten Lanze der Bewegungstendenz die Fessel angelegt. Man baue sich das Bild in Gedanken um, man verringere die Ausfallstellung der Beine der drei Brüder, und sofort kommt in das Bild ein Stürzen nach rechts. So klärt sich für das Gefühl das Zurück-Nehmen des Oberkörpers der ersten Figur links, dem als Antwort und Gegengabe das Zurücklehnen der Frau rechts in ihrem hingelegten Körper entspricht.

Geht man noch mehr ins Detail, so fühlt man, wie jede Falte und jede Modellierung für sich bestehen kann, so wie sie sich hält. Die Beleuchtung ist so gewählt, daß sie die Einzelmodellierung jedes Teiles für sich sein läßt. Die Grenzen der Formen sind in ruhigem Fluß genau gegeben. Mit deutlicher Sonderung steht Form neben Form, Falte neben Falte, Figur neben Figur, vom Großen ins Kleinste, jede Einzelheit klar herausschälbar aus dem Ganzen des Bildes.

Auch die Färbung unterstützt diese Ruhe der Gesamtwirkung. Das Bild ist fast durchaus in einheitlich gelbbraunem Gesamtton gehalten. Wo innerhalb des etwas schwerflüssigen Allgemeintones Farben gebracht sind, da zeigen sie, auch wenn man die Nachdunkelung in Betracht zieht, empirehaft still gehaltene, graue, braune und rosa Töne. Nur zwei starke farbliche Akzente sind in dem Bilde: das Rot des über Brust und Rücken herabhängenden Mantels des Vaters, das aber wieder so deutlich die statische Mittelachse des Bildes betont, daß es mehr Helfer zu den formal-kompositionellen Tendenzen der Gleichgewichtigkeit und Ruhe, als Farbenfreude an sich wird. Und auch der dem ganzen Bild gegenüber so kleine Flecken Rot links, das Wams des

vordersten Kriegers, scheint mehr der Sorge um die Leitung und Führung des Auges in formaler Hinsicht, als sich selbst als reiner Farbe sein Dasein zu verdanken. So liegt der Gipfel der Handlung zwischen den beiden stärksten Farbflecken des Bildes, die rechts und links die Schwur-Gesten stützen und sich gegenseitig zur Ruhe binden. — Dabei behalten die Farben, was besonders gegenüber der Romantik und Delacroix wichtig wird, alle den Charakter von „Lokalfarben". Sie sind mehr mit dem Wissen um die Färbung, als mit der Freude am Farberlebnis an sich gemalt. Die Flächen und Formen sind zuerst gezeichnet und dann „koloriert". So bewahren die Farben bis in die Schattentiefen hinein den Anschein jener unbedingten Nebensächlichkeit, die nicht wundernehmen kann, wenn man bedenkt, daß David die weitaus größere Wichtigkeit der Form gegenüber der Farbe ausdrücklich auch theoretisch verfochten hat. Jedenfalls aber unterstützt auch diese Zurückdrängung alles laut Farblichen den ruhigen Gesamtklang des Bildes. — Dazu kommt, innig mit der Farbe verbunden, die Abstraktheit des Lichtes. Auch diese Abstraktheit ist wieder aus dem Ruhegefühl heraus entstanden. Zwar werfen die Figuren nach rechts hin Schatten; doch Schatten jener gleichmäßig allgemeinen Art, die nur das Körperliche der formalen Träger der Handlung bezeugen sollen. Im allgemeinen herrscht stilles, zerstreutes Licht im Bilde, das das Aufregende eines unmittelbaren und starken Kontrastes von Hell und Dunkel durchaus vermeidet. Mit deutlicher Sonderung bleibt dann der Hintergrund und Mittelgrund des Bildes dunkler, während die vorderste Figurenschicht — der erste Krieger, der Vater und die auf gleichem Plane sitzenden zwei vorderen Frauen — in eine dünne Lichtzone wie in ruhiges Rampenlicht hineingestellt wird.

Faßt man nun Farbe und Licht zusammen, so wird deutlich, daß ihre Tendenzen gleichsam negative sind: die Ruhe nicht zu stören, der Form den Vorrang zu lassen, den „Bau" zu wahren.

So wie man nun Einzelform und Gesamtbau in Ruhe um-greifen, umtasten kann, weil das Konturen-Lösende lebendiger Farbe und sprühenden Lichtes vermieden ist, so findet sich auch das Verhüllende wirklicher Luft nicht im Bilde. Bei aller Aufgipfelung des sachlichen Geschehens in der Schwurhandlung bleibt der Raum als Luftraum ein ruhiger, die Aktion wird zum abgestellten, fast unbewegten Verweilen und Sein bezwungen.

Dabei muß die Analyse zum Gesamtergebnis noch Eines erwähnen: man darf nicht etwa als „Fehler“ empfinden und bezeichnen, daß sich der Größenmaßstab der Figuren von links nach rechts andauernd verringert. Die Frauenfiguren werden — durch ihre räumliche Stellung keineswegs gerechtfertigt: denn sie stehen in derselben Raumschicht wie die männlichen Figuren — um vieles kleiner gestaltet als die Figuren links. Es mag im Gegenteile diese „Abweichung von der Natur“ als Beispiel dafür dienen, daß bei natur-fern orientierten Bildern — und mit einem solchen haben wir es hier zu tun — dem Künstler jede natur-falsche Bildung gestattet ist, die gefühlsmäßig begründet werden kann. Und diese gefühlsmäßige Begründung liegt hier ohne Zweifel in dem Streben, der wichtigeren Gruppe der drei Schwörenden auf der linken Seite keine überlaute Konkurrenz auf der Gegenseite zu schaffen, die die Aufmerksamkeit zu stark auf sich lenken würde.

Faßt man zusammen, was beim „Schwur der Horatier“ Inhalt, Form und Farbe dem Erlebnis geboten haben, so kann man von einem großen, ins Monumentale gesteigerten, von Ruhe und möglichster Dauer beherrschten Gefühle sprechen, das der Gesamtkonzeption zugrunde liegt. Strenge und Kraft, Ernst und Hoheit, pathetischer Idealismus waren die Gefühle, die David zu geben trachtete, und die seine Zeitgenossen an seinen Bildern auch erlebten.

Wenn es uns Heutigen meist sehr schwer fällt, diesem Erlebnis nachzukommen, so liegt dies daran, daß das Bild bei allem Bemühen gerechtester Einfühlung neben allem von David Erstrebten und Erreichten doch etwas Kühles, Befremdendes behält. Man versucht, sich ganz dem Gefühle hinzugeben; doch man erfährt Hemmungen. Tastet man diesen Hemmungen nach, so scheint sich immer deutlicher zu erweisen, daß das Bild stark intellektuell durchsetzt ist. Es scheint mehr die Merkmale des historisch Erdachten, als des gefühlsmäßig Erlebten zu zeigen. Die Vernachlässigung des Farblichen, das zerstörte, fast unbewegte Licht, die Bevorzugung der Konturform vor der Innenform, die Betonung des Linearen und des fast „geometrisch“ Gerundeten vor dem Belebten welligerer Flächen; alles dies sind Elemente, die auch unseren begrifflichen Vorstellungen im Gegensatz zur lebendigen Anschauung und zu den phantasiemäßig erträumten Gebilden eignen. Wir alle sehen eine Handlung, wenn wir sie uns gedanklich vorstellen, farblos in zerstreutem Licht, konturmäßig auf den Umriß als Hauptsache bezogen. Dies ist der Grund,

weshalb seit jeher die Gefahr bestand, Idealbilder mit Begriffsbildern zu verwechseln. Und der Eindruck einer mehr intellektuell als gefühlsmäßig orientierten Phantasie, also der Eindruck einer solchen Verschiebung des emotionell-künstlerischen Schaffens in das intellektuell-begriffliche Erdenken wird gerade vor diesem Bilde, weiter vor den meisten Bildern Davids, ja vor den meisten Werken des Klassizismus überhaupt, leicht lebendig. Die Bildwerke dieser Zeit scheinen uns „erfunden“, scheinen für unseren Eindruck meist mehr vom Kopf als vom Herzen aus zusammengestellt. Von diesem Ursprung einer mehr im Erdenken als im Erleben gegründeten Phantasie bekommt auch unser Bild seine kühle Tönung. Die „Größe“ stellt sich uns mehr wie eine ferne, beispiel-mäßige gegenüber, sie wird nicht zum erschütternd-erfüllenden Erlebnis dieser Stunde.

Fragen wir endlich anschließend nach dem Werte des Bildes, so muß wohl zugegeben werden, daß sein Grundgefühl heute für die Mehrzahl der Erlebenden keine besondere Bereicherung mehr bedeutet. Seinerzeit, nach einer zum Teil naturalistischen Periode entstanden, im Besonderen als Gegengefühl gegen das sorglos Helle und Zierliche des Rokoko-Zeitalters, nach der Ermüdung durch den sprühend-spielerischen Bewegungsreichtum aller seiner Formen und durch die leichtsinnig-heitere Sinnlichkeit seiner Lebens- und Bildinhalte: da mag dieser Ruf nach Erdenferne, nach Größe und Stille, dieses feierliche Vor-Bild an Sittenstrenge und „römischer Tugend“, das antikisch Besonnene der Gefühle dem seelischen Habitus am Ende des achtzehnten Jahrhunderts viel bedeutet, ihn außerordentlich bereichert haben. Und das Bild wurde ja auch aufs Höchste bewundert und geschätzt. Wir aber sind heute nicht nur selbstsicherer, gegenwartsfreudiger, tagesstolzer geworden, wir zweifeln nicht nur daran, daß seinerzeit im alten Rom die Menschen gar so viel besser waren, als wir es heute sind, gar so viel heldenhafter, gar so anders. Wir nehmen diese Fern-Schau auch leicht als Pose. Und damit wird, vorerst schon vom Wichtigsten des Bildes, nämlich vom Inhaltlichen aus, mit unserer veränderten Stellung zur Antike der Bereicherungswert dieser Darstellung für die heutige Zeit ein ganz anderer, wesentlich geringerer, als für die Zeit seiner Entstehung. Dazu kommt dann noch die Begrenztheit der persönlich künstlerischen Begabung Davids selbst, die sich in der formalen Fassung des Bildes vielfach verrät. David war keiner jener ganz Großen, die tiefste innerliche Echtheit

der Gefühle mit der Begabung für deren restlose Gestaltung vereinten. So muß man etwa zweifeln, daß ein seelisch wirklich großer Vater gar so lahm in Beinen und Armen und mit dieser peinlich kindischen Ungeschicklichkeit der ganzen Körperhaltung seine Söhne dem Tode weihen wird; wie man auch an der seelischen Größe zweifeln mag, die zu dieser „Strammheit" der Schrittstellung der drei Krieger gehören soll. Und nur die feine, stille, ganz empirehaft leichtgelöste Trauer der Frauen ist uns heute wohl noch unmittelbar lebendig.

Jedoch von diesem teilweise Erstorbenen des Wertes, des Bereicherungs-Wertes für uns heutige Menschen, und damit von der erstorbenen „Schönheit" dieses Bildes abgesehen, ist das Grund-Gefühl in seiner Absicht klar. Gefestigte Größe, seltener Edelmut, über-menschliche Gesinnung; in seltenen, längst vergangenen Geschehnissen erlebt; in ruhiger, klassisch-beruhigter, geschlossener und gebauter Form dargestellt: das ist im Kern das Ideal, der Stil, das Gefühl des Klassizismus.

Das Nachleben des Klassizismus: Ingres

Ingres, im Jahre 1780 geboren, also aufgewachsen in der Zeit des größten Ruhmes von David, ist im Jahre 1825, als die Romantik emporkam, zu alt, um sich in eine neue Gefühlswelt zu finden, trotzdem er noch bis in die sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts lebt. Er bleibt sein Leben lang bei klassizistischer Gepflogenheit, wenn auch leise romantische Töne in vielen seiner Bilder nicht zu verkennen sind.

Abb. 3. Als Beispiel eines klassizistischen Bildes von ihm diene die „Apotheose Homers" aus dem Jahre 1827. Sie bedarf wohl kaum sehr eingehender Analyse. Drei Relief-Schichten: vor dem neutralen Tempel-Hintergrunde zwei Schichten von Figurenreihen. Die vordere als Rampe, durch Halbfiguren gegeben. Im Mittelgrunde das Hauptgeschehen in Ruhe gesammelt. In leiser Ausbuchtung machen die „Repräsentanten" der Künste und der Wissenschaften der Hauptfigur Homers Platz, die sich in der Mittelachse, streng frontal, in einem Dreieck aufbaut, das durch die beiden Profil-Sitzfiguren zu Füßen des Sockels gestützt und gesichert wird. Nur der krönende Genius weicht aus der Symmetrie nach rechts. Doch ist große Mühe darauf verwendet, durch Zusammenschiebung der Figuren rechts und dagegen durch die Herauswendung der linken Sockel-

figur sowie durch Lockerung und Verdeutlichung der linken Begleitfiguren das Bild wieder in die Wage zu bringen.

Auch die Farbe muß hier helfen. Sie spricht nicht in der Färbung des Nackten, das in neutralem Tone durchmodelliert ist, sondern nur in den Gewändern. Hier aber mit jenem silbernen, empirehaft-feinen Ton, der für Ingres so charakteristisch ist.

Links schieben sich die Farben auseinander, wie sich die Figuren auseinanderschieben. In hellem Blau steht hier die schlanke mittlere Figur in großer, langgestreckter Farbfläche. Links vom roten Mantel und der roten Mütze der Halbfigur am Bildrande, rechts vom Gelbrot der herausgewendeten Sockelfigur gestützt. — Rechts schieben sich wie die Figuren so auch die Farben näher aneinander und sind in kleineren Flächen gegeben: grün die Sockelfigur, rot der Handwerksmann, blau die Halb-Randfigur. Der Engel steht darüber, in leichtem, licht-rosa Kleid mit weißgrauen Flügeln. Dünne Luft und beruhigtes Licht erfüllen das Ganze.

Die Farben sind dabei wie von einem grauen Schleier überdeckt. Doch sind sie nicht etwa von flaumig-weicher Konsistenz, sondern hell-gefestigt im Ton, die typische Ingres-Farbe. Kühl, fein, elastisch-gespannt sind die Flächen. Ein liebliches, metallisch-dünnes Schimmern liegt über ihnen.

Ruhe, Stille, „Größe" beherrschte das ganze Bild. Ein typisches Beispiel klassizistischen Erlebens. —

Drängender und gefühlsinniger ist dann das Bild mit der Geschichte von Paolo und Francesca. Ein kleines Bild, doch nach Inhalt und Form bezeichnender für das innerste Wesen Ingres, als die große Staatsaktion der Apotheose Homers. Abb. 4.

Man muß sich hüten, dem leise Karikierenden nachzugeben, das die Formung leicht für moderne Augen hat. Bei näherem Einfühlen wird es deutlich, wie innig und ernst das Bild gemeint ist.

Durchaus kühl in den Farben. Vor hellgrauer Wand steht die braune Bank; rosa, leicht silbergrau getönt ist das Kleid Francescas, graugrünlich und still die Farbe des Teppichs, Paolo etwas dunkler im Gesamtton; rot die Kappe und das zurückgestreckte Bein, blau der Mantel, gelb die Ärmel, grün das Wams: bunt, wenn man will; doch diese Buntheit in stille, leise, kühle Harmonie gebunden.

Nachlebendes Empire in den Formen: langgestreckte Leiber, schlanke Glieder, leises gespanntes Vibrieren. Still sitzt, mit feiner Biegung, Francesca da, im leisen Ausweichen des Kopfes halb Hingebung, halb zögernde Scheu. Still hängt ihr Arm und läßt das Buch entgleiten, still liegt die Hand im Schoß. Aber eben in diesem Stillen, diesem Silbern-Leisen, wie die Hand leicht ausweicht, sich so leise wie der Kopf der Liebkosung zu entziehen sucht, liegt Ingres' reiner Wert. Man geht mit leisem Schritt in seinen Kammern. Still steht die Luft. Doch mit leise-hellem Vibrieren ist sie erfüllt.

Dieses Vibrieren um die Gestalten, dieses kaum hörbare, tauben Ohren nicht vernehmbare silberne Klingen, das ist der Hauch der Romantik, der Ingres' Klassizismus färbt. Niemand kann sich völlig der Luft des Tages und der Lust seiner Umwelt entziehen. Auch Ingres, dem Gegner der Romantik, färbt sie das Blut. Ganz deutlich darin, wie trotz aller Stille das Drama erlebt ist. Francesca passiv gelöst, Paolo aktiv, in dem leise Drängenden, in dem bei aller Stille Hin-Geführten, Ziehenden der Figur. Wie er zu Francesca strebt, wie er bei deutlich fühlbarem, hell im Gefühl begrenzten Zwischenraum der beiden Körper und der beiden Köpfe doch seinem Herzen folgt, wie er drangvoll stille ist, werbend-leise, wie er sich dehnt in Gelenken und Konturen, wie er schlank und fein, dabei in sich gespannt erscheint: dies vermittelt das Erleben eines Mischgefühls, das die Bilder dieser Art zu einem ganz seltenen, einmaligen Erlebnis macht. Nicht mehr die kalte Luft des Klassizismus, doch auch nicht die stürmende Leidenschaft der Romantik beherrscht das Bild. Sondern das hellklingende, gespannte Sehnen einer scheuen, doch innig bewegten Seele. Diese kühle Sinnlichkeit oder diese sinnliche Keuschheit eines Herzens, das sich des eigenen Schlagens zaghaft schämt, das nicht voll den Mut zu sich selber findet, sondern unter kühler Oberfläche die Gefühle zu heimlicherem Leben zwingt: das ist die konservative Klassik von Ingres' Natur, die vom Feuerbrand der Romantik nur gleichsam mit Reflexen erleuchtet wird.

Abb. 5. Fünfundsiebzig Jahre ist Ingres alt, als er dieses Gefühl in der „Quelle", seinem bekanntesten Bilde, bringt, das nach früherem Entwurf erst 1856 gemalt wurde, zeitlich also bereits im Bereiche der sterbenden Romantik und des nahenden Naturalismus steht.

Wie bei „Paolo und Francesca" vor dem Eindruck des leise Karikierenden gewarnt werden mußte, den die Darstellung für das moderne Auge leicht be-

kommt, der aber ihrem Gefühlsgehalt, wenn er historisch gefaßt wird, keineswegs entspricht; so muß hier davor gewarnt werden, dem Gefühle des seelisch Oberflächlichen nachzugeben, das modernes Empfinden dem Bilde allzu leicht zuschreibt. Der heutige Beschauer sieht nämlich, abgestumpft durch die große Zahl höchst minderwertiger Darstellungen ähnlichen Sachinhaltes, die seit der Mitte des Jahrhunderts nachfolgten, leicht auch an der deutlichen Qualität des Urbildes vorbei. Jene allzugroße „Dienstbarkeit“ also, die die Ateliersprache „Kitsch“ nennt, und die dadurch gekennzeichnet ist, daß ein Kunstwerk allzu leicht „eingeht“, bereits beim ersten Erleben und hier auch schon beim ersten Blick oder im ersten Hören restlos verstanden wird, weil ein bereits völlig „abgebrauchtes“, banales Gefühl gebracht wird, war für den damaligen Aufnehmenden keineswegs vorhanden. Und gerechte und wiederholte Einfühlung von historischer Basis aus macht auch dem Heutigen noch die spezifischen Gefühlstönungen Ingres' in Form und Farbe lebendig, die auch dieses Bild — vielleicht schon in leiser Alters-Lockerung — bis ins Detail erfüllen.

Wieder ist es das steil Gespannte, das hell und silbern Klingende, die kühl schimmernde Nacktheit, das halb Verdrängte, halb Ausgesprochene des Gefühles, das zum Erlebnis wird. Im leisen Zusammenschieben der Schenkel, der Kniee und der Knöchel wird die Basis der Figur ganz schmal. Noch schmäler durch die leise Lockerung im Anziehen des rechten Beines. Nach oben breiter, doch in der Führung der Arme vom linken Ellenbogen nach links zum rechten Ellenbogen im Bilde oben in eine spitzige Schiefe gebracht, die sich mit feinster Fügung dem Körperkontur einspannt. Hell und fein läuft die Linie der rechten Körperseite links im Bilde hinauf, vom Knöchel des Fußes bis zum höchsten Punkt des rechten Ellenbogens in leise gewellte Führung gebracht. — Hellgrau ist der Fond, der Felsen eine glatte Wand, gelblichgrau davor der Körper. Aschblond ist das Haar, ganz lichtgraubraun der Krug, wie von silbernem Lichtstaub überweht. In kühlstem Graugrün stehen die Pflanzen.

So leben alle drei Bildelemente: Farbe, Inhalt und Form von derselben Gesinnung. Die Farben kühl und gespannt; der sachliche Inhalt ein früher Körper und ein halb sinnliches, halb keusches Gesicht; die Modellierung, Schulter-, Hüften- und Gliederschiebung in Linien und Formen leise gedehnt: so klingen alle drei Elemente zu jener für Ingres typischen Art zusammen,

die sich nach außen hin abschließt, im Innersten aber innig bewegt ist; die romantischer Klassizismus oder klassizistische Romantik ist. —

Ein Rückwärts-Schauender. Doch zwischen sich und die Vergangenheit, die ihm doch schon zu ferne ist, stellt er einen Spiegel. Wie er nun abmalt, was er im Spiegel sieht, kann er dem Traume leben, Vergangenes, weit hinter dem Dasein des Tages Liegendes zu gestalten. Und erlebt und gestaltet doch nichts als widergespiegelte Gegenwart, der er den Rücken wendet. Im Widerschein geschaut und dorther erst erlebt. Und indem er so das wirkliche und warme Erleben seiner eigenen, der romantischen Zeit, als zu stürmend und brutal in Scheue meidet und in jenem herberen Metalle fängt, werden seine Bilder kühl, aber sinnlich; keusch, aber bewußt; halb kindlich, halb reif. Und so bleibt auch die Erinnerung an Ingres' Seele, trotz seinen eintönig-klassizistischen Großbildern, von diesen intimeren Darstellungen her voll melodisch bewegten, hellstimmig silbernen Klingens.

Der Übergang zur Romantik: Géricault

Ingres war, wie alle Konservativen, im Kerne ein Reaktionär. Die Zeit ging neben ihm voran. Sie sagte dem Klassizismus den Dienst auf. Als man, ungefähr um 1825, der ruhig abgestellten Gefühle des Klassizismus müde war, wogte der Gegenschlag der Romantik auf.

Fragt man nach dem Gesetz der Stetigkeit innerhalb einer ungestörten Stilentwicklung, so kann man beobachten, daß hier wie im Gefühlsleben auch scheinbare Extreme kontinuierlich miteinander verbunden sein können. Der Um-Schlag eines Gefühles in das Gegengefühl läßt nämlich im Empfinden dann keine völlige Lücke, wenn nur gemeinsame Elemente vorhanden bleiben. So war der Gegenschlag der unbedingten Ruhe des Empire gegen die voraufgegangene unbedingte Bewegtheit des Rokoko durch das Element der „Feinheit", durch das Suchen und Pflegen der zarteren, leiseren Gefühle verbunden. Und so findet man als gemeinsame Elemente der Klassik und der Romantik die Seltenheit und die „Größe" der Gefühlserlebnisse. Zwar beherrscht als unterscheidendes Moment in den Zeiten des Klassizismus die feierliche Ruhe, in jenen der Romantik die stürmische Bewegtheit den Bildvorwurf; aber was sie eint, ist eben die „Ferne" und die Größe des sachlichen Bildvorwurfs, des

dargestellten Geschehens selbst. „Geschichte“ treiben beide, „Geschichten“ erzählen beide Zeiten. Nur stellte man dort im Klassizismus historische Tableaux, in denen selbst bei Darstellungen, wie etwa dem „Raub der Sabinerinnen“ von David, der durcheinanderwogende Kampf Aller im Einzelkampfe Eines Streiterpaares veranschaulicht, „beispielmäßig“ erledigt wurde; während man hier in der Romantik vorerst stürmische Geschehnisse suchte, und dann diese stürmischen Vorgänge auch voller Bewegung und Aufruhr gab. Ein gräßlicher Schiffbruch, die Höllenfahrt Dantes, heroische Löwenjagden, ein Schlachtgemetzel werden gemalt. Die künstlerische Konzeption, die sich auch hier noch am sachlichen Inhalt entzündet, der auch hier noch die Fabel des dargestellten Vorganges, das „Was“ des Bildes der Kern der seelischen Empfängnis ist, freut sich des Rausches, genießt den Rausch, brandet auf mit dem Furor des dargestellten Geschehens.

Es kann zwar, wenn man die Sachinhalte der Bilder überblickt, kein Zweifel bestehen, daß man sich mit den Bilddarstellungen der Romantik — dem Klassizismus gegenüber — dem Leben des Tages nähert. Es herrscht nicht mehr die Antike allein, sei es in reiner Form, sei es, daß nähere Geschehnisse in die Form und in die Gesinnung der gemeinten Antike übersetzt werden. Es wird schon das Mittelalter gewählt, es werden selbst schon Kämpfe der Gegenwart dargestellt. Aber sie müssen noch in fremden Gegenden, im romantischen Süden, im dunklen Afrika spielen. Man sucht noch Seltenheiten, Absonderlichkeiten, ferne Länder mit fernen Menschen und fernen Geschicken. Und das Wesentliche gegenüber der Folgezeit wieder bleibt, daß man in Inhalt und Form den täglichen Tag, das Leben der verrinnenden Stunde, die Geschehnisse des „profanen“ Lebens meidet. Nur Höhepunkte, nur besondere Stunden, nur einmalige Ereignisse hält man für erzählenswert. Immer noch spricht zu den Herzen nur das Schicksal, nicht der Zufall.

Den ersten großen „sezessionistischen“ Vorstoß der Romantik gegen den Klassizismus führt Géricault. Er bringt im Jahre 1819 die Darstellung eines Ereignisses, das damals die Gemüter aufs heftigste erregte. Ein Schiff, die „Meduse“, war im Sturm gesunken; eine Zahl Überlebender hatte sich auf ein Floß gerettet. Nach langer Zeit, nachdem die Mehrzahl dieser fürs erste Geretteten unter gräßlichen Qualen zugrunde gegangen war, wurde dem Rest von einem vorüberfahrenden Schiffe Rettung gebracht. Das Bild „Das Floß

Abb. 6.

der Meduse“ brachte das Ereignis in seinem dramatischen Höhepunkt: wie sich das Häuflein der Überlebenden in wahnwitzigem Aufbäumen bemüht, das ferne Schiff herbeizurufen. Schon daß diese „Geschichte“ erzählt werden soll, daß sie als Ereignis ohne weiteres aus dem Bilde zu entnehmen ist, macht das seelische Verhalten der Zeit klar. Man wollte die Geschichte, man erregte sich am Entsetzenden des Inhaltes, man entzündete sich an dem romantisch-gräßlichen „Was“. Es war dann das Streben Géricaults, dieses sachliche Geschehen in all dem Sturm und allem Aufpeitschenden seiner Gefühlslage zu geben.

Nicht mehr gerade, parallel zum Bildrand ist der Figurenkomplex aufgebaut. Ein quer gestelltes Viereck gibt die Basis, so daß seine tiefgelegte Spitze die vordere Rahmenlinie durchstößt. Wogend geht es aufwärts, wogend reißt es den Blick von der unteren linken Ecke in hellerer breiter Bahn über strebende Leiber nach rechts oben. Und gleichzeitig ins Bild hinein. Der Aufbau bleibt also nicht mehr in einer zur vorderen Rahmenebene parallelen Bildschicht, bietet sich nicht mehr, wie bei den Horatiern, nach den Prinzipien der Reliefbühne, sondern die schiefe Linie, und zwar nicht nur die in der Ebene, sondern auch die in den Raum hinein schiefe Bahn beherrscht die Grundkonzeption.

Dieses allein gibt schon das andere, bewegtere, stürmende Gefühl. Ohne Vergleich keine Erkenntnis. Darum halte man andauernd die beiden Bilder, den Schwur der Horatier und dies Floß der Meduse nebeneinander. Und man gehe im Hin- und Wiedersehen vom Gesamten ins Einzelne dem Aufbau nach.

Dort in allem die feierliche Ruhe, hier in allem die stürmische Bewegtheit. Vom Gesamtaufbau in die wellenden Formen der Einzelheit, in die wogenden Konturen der Leiber, in die gerissenen Bewegungen der Glieder, in die starken Kontraste von Licht und Schatten, in die Auflösungen der Formen, die anfangen, in die Schattentiefen zu verrinnen. In dem im Übrigen durchaus farblosen, in braunem Gesamtton gehaltenen Bild fassen und packen die Lichthöhen das Auge, so daß der Blick nicht mehr in Ruhe wandern und gleiten kann, sondern andauernd von vorstoßenden hellen Flächen in dunkle Schattengruben gerissen wird: alles scheint auf fessellosen Gefühlsausbruch gestellt.

Doch trotz allem: erst der erste Hieb.

Läßt man sich nicht durch den Sturm der Oberfläche täuschen, sondern prüft das Bild auf seinen Kern, so findet man die entwicklungsmäßige Stetig-

keit überraschend gewahrt. Der Sprung von ruhigster Klassik unmittelbar zu stürmendster Romantik wäre für seelische Kraft zu weit gewesen. So schieben sich vermittelnde Werte ein. Stößt man unter die lauten Wellen der Oberfläche, so weist das „Floß der Meduse" rein klassisches Gerüst: es ist, hinter romantisch bewegtem Teppich, im Skelett durchaus noch nach den Prinzipien Davids „gebaut".

Im Vordergrunde spannt sich der flache Bogen der toten Figuren: von den Beinen des Jünglings, der links im Schoße des trauernden Vaters ruht, über dessen zurückgesunkenen Kopf zum vornübergefallenen Rückenakt; über dessen linken Arm und den angeschobenen Fuß des hinter ihm Sitzenden weiter, zu der in die rechte Bildecke hinaussinkenden Figur eines zweiten Jünglingsleichnams: und bietet so, im leichten Heben eines symmetrischen Grundbogens, den flach gewölbten Sockel für den ganzen Bau. Um den Mast herum ordnet sich von dem zurückgefallenen Kopf der linken Eckfigur über die Fläche des unteren Segels, dann rechts zu einer klein zusammengeschobenen Gruppe von Figuren ein stumpferes Dreieck; dem rechts das steilere — weil von der Mittelachse weiter abgeschobene — Dreieck der Gruppe der aktiveren Figuren entspricht. Es hebt sich mit den aufgreifenden Rückenfiguren zu dem Knaben mit dem wehenden Tuch und sinkt rechts zum Rande des Flosses herab. Und geht die Tendenz der gipfelnden Menschengruppe nach rechts, so strebt das, gegen die Richtung der Wellen, also gegen die Richtung des Windes nach links hin geblähte Segel nach links. So halten zwei Pyramiden, deren Spitzen durch den Mast und die winkende Knabenfigur gegeben sind, den Aufbau der „Komposition" im Gleichgewicht. Noch zwingt also das Gesetz der Stetigkeit in jeder Entwicklung dem Ganzen im Innersten, wenn auch durch die bewegten Einzelformen äußerlich überschüttet, die ruhig-kompositionelle Fügung auf.

Diese Eine charakterisiert den „Übergang". Und zu ihm noch das Andere, daß auch die Figuren selbst im Innersten noch vereinzelt bleiben; daß der Sturm sie noch nicht in der Masse, sondern erst als einzelne Modellfiguren ergriffen hat. Noch fehlt das Ineinanderschweißen der einzelnen Bildteile, das die echte Romantik pflegt. Und es mag hier auch noch fehlen. Denn so lange noch die Gleich-Gewichtigkeit den inneren Bau beherrscht, mag dieser auch noch die trockenen Fugen des Klassizismus bewahren, die des klammernden Bindemittels entbehren. So kann man, wie die Gesamtkomposition in Gruppen, so diese wieder in die Elemente ihres Aufbaues auseinander nehmen. Man

fühlt es am sinnenden Vater links vorne, den noch Atelierluft umweht, der intensiverem Nachfühlen seine Verzweiflung noch als Modell „zur Schau sitzt“; man fühlt es aus der Isolierung aller: aus der Vereinzelung der aufgreifenden Kniefigur in der Mitte; aus dem gewollten Überleiten des Profilkopfes zwischen ihnen; an dem durchlaufenden Ketten-Bilden der Figuren, links schief hinauf mit parallel gerichteten Rücken und Greif-Armen, und rechts herum um die Tonne; und man fühlt es ganz besonders stark in der gipfelnden Rückenfigur des winkenden Knaben. Dieser Knabe, inhaltlich die Hauptfigur, als derjenige, auf dessen Tätigkeit in letzter Verzweiflung, neben Wahnsinnigen, Toten, Verhungernden, über dem Sockel der noch Lebendigen die letzte Hoffnung Aller ruht; formal die Hauptfigur als Ende der Blickbahn und als Spitze des Dreiecks, durch alle Mittel der Darstellung, mit aller erfühlbaren, aller erreichbaren Intensität emporgetrieben, emporgeschoben, dem fernher kaum schon sichtbaren, mehr erahnten und erwünschten Schatten eines Schiffes entgegengehoben: dieser Knabe, die Haupt- und Kernfigur der Konzeption und der Darstellung — versagt! Er bleibt, nimmt man ihn schärfer in den Blick, ein vereinzelter Knaben-Rückenakt. Durchgezeichnet und durchstudiert. Mit den Glieder-, Knochen- und Muskelverschiebungen zwar am Modell „gelernt“: doch nur formal körperlich empfunden, nicht seelisch „empfangen“. Er lebt nicht von der Einen Idee des Winkens aus Wahnsinn und Tod nach fernhin vorbeiziehendem Leben, des Rufens aus Höllendunkel ins Diesseits. Der Schrecken aller anderen müßte in ihm zum Tun werden, ein Strom drängendsten Geschehens ihn zur Spitze treiben, die Maßlosigkeit des Elends ihm die Maßlosigkeit der Geste geben. Er aber bleibt steif und kalt. Er — wie auch der andere Winkende rechts unter ihm, der hin-gelagert ist, fast wie ein junger Prinz — sind „gezeichnet“, nicht empfunden; sind Modellfiguren, nicht Ausdrucksfiguren; winken aus den Gelenken, aus ihrem Körper, statt aus dem Herzen und der innersten Qual ihrer Seele heraus. —

Aber trotz alledem: Géricault ist mit diesem Bilde auf dem Wege in die Zukunft. Er weist die Richtung. Wenn ihn nicht im Jahre 1824, mit dreiunddreißig Jahren, das so oft blinde und törichte Schicksal durch einen Sturz vom Pferde getötet hätte, er wäre neben Delacroix der Feldherr der neuen Bewegung geworden. So steht er da und hebt die neue Welle im Schlag empor. Ein anderer treibt sie zum Gipfel.

Die Romantik: Delacroix

Romantisch sein heißt bewegt sein, fessellos sein, alle Schranken brechen. Weder abgestellte Größe, noch still beruhigte Stimmung wird gesucht. Der Affekt beherrscht die Seele, Gemütsbewegungen von solcher Stärke und Intensität, daß die Form bis an die Grenze gefüllt wird und Körper- und Gliederbewegungen über diese Grenze branden. Nach-Außen-Werfen des Gefühles, unverhülltes Zeigen der Leidenschaften, Suchen der stärksten Affekte, Leben und Schaffen im Affekt. Stille ist Tod, Ruhe ist Qual. Bewegtheit, Sturm, reißende Leidenschaft in reißendem Geschehen gibt dem Herzen, im Gegenschlag gegen die Übersättigung mit klassizistisch-beruhigtem Schaffen, die neue Bereicherung.

Viktor Hugo formuliert im Jahre 1827 in der Vorrede zu seinem Schauspiel „Cromwell" das Wesen dieser neuen Stellung zum Erlebnis. „Freiheit und Wahrheit" seien die Rufworte. Die alten „willkürlichen" Regeln des klassizistischen Stiles müßten fallen; enge Schranken sollen nimmermehr den kühnsten Flug der fessellosen Phantasie hemmen; die „künstliche" Form der Klassik müsse vor der Sprache der Leidenschaft und der Natnr weichen. Nicht das „Schöne", sondern die Fülle alles schrankenlos Wirklichen müsse Ziel der Kunst sein. Dieses „Wirkliche" aber bedeute nicht etwa das naturalistisch Daseiende, sondern eine „Mischung aus dem Erhabenen und dem Grotesken".

Wir wissen heute, daß dieses „Wirkliche" nichts Wirklicheres war, als es die Klassik gab. Es war nur etwas Anderes. Ein anderes Gefühl, ein neues Erlebnis, die „neue Schönheit" der kommenden Generation. Wer seine Seele dieser neuen Art verschrieb, wer „Erhabenes und Groteskes" im Bilde gestaltete, wer also Schwung der Phantasie mit Leidenschaft der Gesinnung vereinte, der mußte der Führer zu dieser neuen Schönheit werden. Eugène Delacroix wurde dieser Victor Hugo der Malerei.

Schon die „Dantebarke", gemalt im Jahre 1822, in seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahre, läßt die Gesinnung des neuen Mannes im Keime erkennen. Abb. 7.

Dante fährt, von Virgil geleitet, von Charon geführt, über den Unterwelts-See, in dem die „Zornmütigen" schwimmen. Reste klassizistischer Arbeitsweise sind unschwer zu erkennen, wie es bei der Entstehungszeit des Bildes und bei der Jugend des Malers nicht anders zu erwarten ist. Sie sind haupt-

sächlich in der Gesamtanlage zu merken. Die Figuren im Kahn ordnen sich mit den Figuren im Strome zu der geometrischen Form eines Dreieckes mit abgestumpfter Spitze, zu einer Art gleichschenkligen Trapezes zusammen. Dunkel hebt sich der breite Streifen des Mantels Virgils als ruhige Mittelbahn empor, an der die beiden helleren Bahnen der seitlichen Figurengruppen rechts und links gleichsam hängen und im Aufbau die Wage halten. So folgt das Bild im Kern des Formalen noch klassizistisch-gleichgewichtiger Kompositionsgepflogenheit und ordnet sich dazu deutlich in eine Reliefschicht ein.

Doch innerhalb der noch gebauten Grundform bringt ein geknäulter Kranz von Leibern diese Schicht zum Kochen.

Im Strome rasen die Verdammten. In Drängen und Stoßen, in Bewegungen höchster Fessellosigkeit umklammern ihre Leiber den Kahn. Ihr nutzloses Wüten, das an einer unsichtbaren Unmöglichkeit zerschellt, ihr Ringen des Zornes, das im Kampf schon die Niederlage erlebt, da es nur rast um des Rasens willen, gibt den dramatischen Unterbau für die Hauptgruppe der Figuren im Kahn.

Zwar sind auch diese Rasenden noch, trotz ihrer räumlichen Verschiebung, in deutliche „Ordnung" gebracht: die erste, dritte und fünfte Figur — hier zwei einander umklammernde — werden dunkler gehalten, die zweite und vierte hell gegeben. Doch die Kontraste der Belichtung sind so stark herausgearbeitet, daß sich in der Zerstückung der Einheitlichkeit die symmetrische Anordnung kaum mehr bemerken läßt.

Im Kahne dann treibt der Furor heftiger Bewegung die beiden Außenfiguren im Kreise um die ruhig stehende Mittelfigur Virgils. Formal und farblich. Formal, indem Dante links im Vorbeugen des Körpers wie in dem erhobenen und in dem nach Virgil hin greifenden Arm aus dem Bilde heraus. Charon rechts im Beugen des Rückens und mit der Ruderbewegung in das Bild hineinstößt. Von unten her wird diese Drehbewegung noch dadurch unterstützt, daß die beiden hell beleuchteten, also aktiver wirkenden Verdammten, unter den beiden aktiven oberen Figuren angeordnet sind; wobei abermals die vor-greifende Figur unter Dante, die ins Innere gebogene unter der Figur Charons liegt. — Die Farbe verfolgt dieselbe Tendenz. Vergil, als die Achse der Sturmbewegung, bleibt in ruhigem, einheitlich gefaßtem, braunem Ton, als große, weilende, breite Mittelfläche. Dante links aber, in grünblauem Mantel

und mit sattroter Mütze und Kragen, stößt besonders in der Aktivität des Rot stark aus dem Bilde heraus; Charon geht mit kühlerem Blau in das Bild zurück. So wiederholen und verstärken die Sockelfiguren und die Farben die stoßende Drehbewegung um die Mittelfigur Virgils. —

Die ruhige Größe klassizistischer Gesinnung ist nun für immer dahin, und wilde barocke Leidenschaftlichkeit, noch immer groß, doch diese Größe nun in stärkster Bewegtheit, beherrscht Seele und Sinn.

Delacroix führt mit seinem Schaffen die Generation bis um die Jahrhundertmitte. Wir wählen als reifes Beispiel dieses durch Géricault vorbereiteten Zeitgefühles der Romantik: „La Liberté, guidant le peuple sur les barricades", von Delacroix im Jahre 1830, mit einunddreißig Jahren, als Verherrlichung der Pariser Straßenkämpfe des 28. Juli gemalt. Abb. 8.

Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden. Sie führt es im Sturm nach vorn aus dem Bilde heraus. Ein Gewimmel von Menschen bildet den dunklen Rahmen, aus dem die Mittelfigur sich hebt, sich emporreißt, im Vorstoß über den oberen Rand hinaus. Gelagert, verknäult, gehäuft, zerworfen und gestorben, verschüttet und begraben liegen Leiber, die aus dem dunkeln Grund, aus Rauch und Qualm sich heben. Ça ira! Sturm hebt die Mittelfigur, Sturm schnellt ihre Glieder, Sturm treibt ihren Schritt. Als helle Mittelbahn stößt sie nach vorn aus dem Bild und schwingt, gerahmt und gestützt vom Graublau zweier dunklerer Seitenfiguren, eine große blau-weiß-rote Fahne als einzige starke Farblichkeit hoch in der Mitte auf.

Die Gesamtkomposition nun völlig rauschmäßig, im Ungeordneten hingeworfen. Zwei schräge Leiber geben die Basis. Nicht symmetrisch zum Dreieck geordnet, sondern in schief paralleler Schräge beide von links unten nach rechts oben stoßend. Darüber weg dann das Bild links gefüllt und beschwert, rechts frei und erhellt. Nicht in der Statik ruhender Komposition, sondern in der Dynamik des Sturmes und des Geschehens nach rechts hin aufgetrieben. Ein einseitiger Wirbel, der nach oben schlägt, sich zur Mittelfigur, nach rechtshin gerissen, emporbäumt.

Bis in die Einzelgesten der Figuren drängend erfühlt. Der Pistolenschwinger rechts hebt und senkt wie Mühlenflügel seine Arme. Neu, mitreißend ist diese Bewegung des wuchtigen Schlagens der Arme aus dem Schultergelenk, von oben nach unten, von unten nach oben, stark klingt dazu der tappende Schritt

des Beines. Der Verwundete schiebt sich drängend heran; der Mann mit der Flinte, ganz Trotz, ganz Gewaltgefühl, mit aller Macht in sich zurückgezwungen, angeklammert an das Gewehr, vor dem entfesselten Ausbruch. Das Ganze mit dem Wechsel des Vorgreifens aufflammender Lichthöhen und des Zurückreißens dunkelster Schattentiefen überwogt. Alle Flächen, alle Konturen gewellt, nirgends eine gerade Bahn im Bilde, nicht aus ruhendem Handgelenk, sondern aus dem Arm, aus dem ganzen aufgeregten Körper heraus gemalt. Gemalt, nicht mehr gezeichnet. Das Gefühl folgt nicht mehr dem Umriß, sondern saugt sich an die Innenflächen an, modelliert den Körper vom Kern zur Schale, entblößt ihn der Schale selbst und gibt den blutigen Kern. Leidenschaft, Überfluten der Grenzen, Mitreißen ins Geschehen, Erfüllen mit tosendem Leben wird das gesuchte und gebrachte Gefühl, wird das Erlebnis dieser Kunst. —

Abb. 9. Als drittes Beispiel: der „Tigerkampf". Ein Kampf auf Tod und Leben. Schief reißt die dunkle Diagonale des Pferdes durch das Bild. Die Hinterbeine greifen in stärkstem Krampf aus wie zwei bohrende Zangen. Aufs äußerste gespannt, zum Zerreißen der körperlichen Fügung biegen sich Rücken und Hals, stößt der Kopf nach hinten. Wie aus Stahl steht das Gefüge. Steil springt das Tier den Reiter an, mit hartem Schlag des Körpers verbeißt es sich krampfhaft tief in den Winkel zwischen Bein und Brust des Pferdes. Im Bäumen wird der Reiter abgeschleudert, stößt zu mit der Lanze in der linken Hand. Zu stärkstem Kontrast antwortet dem Geknäulten der linken Bildhälfte die Lockerung des Bildgefüges rechts. Im Wirbel ist das Geschehen gegriffen, im höchsten dramatischen Moment. Wie zuckende Blitze fahren Glieder, Formen, Lichter und Linien über die Fläche. Ein Feuerbrand flammenden Geschehens, auf engsten Raum gepreßt, in gewaltigen Figuren, den Rahmen fast sprengend vor Temperament und Fülle.

Auch im Farblichen von stärkster Vehemenz. Als hellste Mittelbahn springt das Braungelb des Tigers zwischen dem saftig-satten Dunkelgrün der Pflanzen senkrecht hinauf und breitet sich oben im Gelb des Beines und Mantels zu vollerer Fläche. Rechts bückt sich das schiefe Rot des Helfers heran, links antwortet das Rot des Sattels; so stützen rechts und links die schwereren Rot das aufflammende Gelb.

Dabei sind die Farben bei Delacroix von demselben stürmenden Temperament, wie seine Bildinhalte und seine Formen. Wie er bei fast allen seinen

Bildern in typisch romantischem Sinne das ruhige Sein der Inhalte vermeidet, um ein bewegtes Geschehen zu geben, wie er den ganzen Aufbau und die Einzelformen im Gefühle des Werdens und nicht in ruhigem Dasein bildet, so haben auch seine Farben den Anschein höchster Aktivität. Sie haben den Charakter jener „Lokalfarben“ der klassizistischen Zeit völlig verloren. Die Figuren werden nun nicht mehr zuerst gezeichnet und dann koloriert, sondern von vornherein farblich gesehen und mit der Farbe, die in gleichsam lebendigem Flusse in die Formen strömt, in diesen Formen modelliert. In der Farbengebung selbst ist Delacroix dabei durchaus nicht naturalistisch eingestellt. Er verwendet Phantasiefarben, die den Anreiz der Wirklichkeit ins Dramatische steigern, und benützt auf diese Weise auch die Farbe dazu, Ausdruckswerte für seine Gefühle zu schaffen. —

Die „Dantebarke“ war nach einer Szene des „Inferno“ erfunden, das „Barrikadenbild“ im Jahre 1830, als Ereignis dieses selben Jahres gemalt, der Tigerkampf als gleichsam selbst erlebtes Geschehen in Algier dargestellt: immer mehr nähert man sich dem Leben des Tages. Man ist auf dem Wege zur „Welt“, man ist auf dem Wege zur „Natur“. Langsam verlieren die Figuren ihr Atelierblut, bekommen allmählich die Gesichter des Tages, seine Kleider, seine Gesten, seine Gesinnung. Doch nur vom Fernsten her. Immer noch sind es „alte Geschichten“, oder Erlebnisse in fernen Ländern, oder, im Barrikadenkampf, eine symbolhaft gesteigerte Darstellung. Immer noch führt hier die „Göttin der Freiheit“ diese Scharen als Sinnbild eines Inneren, als „Ideal“. Noch ist die Stunde eine seltene des Jahrhunderts, noch ist das Licht erträumter Welten um dies Geschehen, mag auch schon im Hintergrunde Notre-Dame ihre stumpfen Türme in den Himmel stoßen. So haben auch die Figuren noch nicht die Luft, die sie zum „wirklichen“ Leben brauchten. Zwar ist die dünne Atmosphäre der Horatier wütendem Sturm gewichen; doch eben jenem rasenden Orkan, in dem nicht Geschöpfe des gewöhnlichen Tages, sondern nur die Helden seltener Stunden gedeihen.

DIE ÜBERGÄNGE VON DER ROMANTIK IN DEN NATURALISMUS

Der Sprung von der Romantik zum Naturalismus ist weit. Er ist zu weit, als daß er in Einer Tat dem menschlichen Schaffen gelingen könnte. Die Stetig-

keit jeglicher Entwicklung forderte auch hier die vermittelnden Seelen, die nach links und rechts die Hände reichen, die das Alte noch halten und das Neue erst langsam ertasten. So schuf sich der Sinn dieser neuen „Wende“ um die Mitte des Jahrhunderts eine Reihe von Übergangserscheinungen, von denen wir die vier wichtigsten besprechen wollen: die Zeichner und Graphiker, den Übergangslandschaftler Corot, die „Barbizon-Schule“ mit Théodore Rousseau und den Bauernmaler Millet.

Die Zeichner und Graphiker: Daumier

Das neunzehnte Jahrhundert war, neben allem anderen, auch ein Jahrhundert der größten technischen Fortschritte. Nun begann Eine dieser Erfindungen, die Ausgestaltung der mechanischen Bild-Reproduktion, ihren Einfluß auf den allgemeinen Zeitgeschmack fühlbar zu machen.

Das Wesentliche liegt für unsere Frage nicht in dem Zunehmen der graphischen, namentlich von Holzschnitt, Kupferstich und Lithographie getragenen Reproduktionen bekannter Kunstwerke oder beliebter Naturansichten, sondern in der produktiven Arbeit, die von den neuerstandenen Unterhaltungsblättern humoristischer Art geleistet wurde.

Die „Witzblätter“ waren es, denen als „Helfer zum Realismus“ eine besondere Wichtigkeit zugesprochen werden muß. 1830 wurde „La Caricature“ gegründet, 1832 der „Charivari“, 1848 das „Journal pour rire“. Man bedenke nun, was es für die Verbreitung und das Durchsetzen neuer Kunstanschauungen bedeuten mußte, wenn jener große Kreis von Menschen, den die regelmäßig erscheinenden Zeitschriften erreichten, immer wieder, jede Woche von neuem, Bilder zu sehen bekam, die eine bestimmte künstlerische Tendenz verfolgten. Dieses immer wiederholte Sehen der Formen und Inhalte mußte von außerordentlichem Nutzen für eine neue Kunstrichtung sein, wenn nur die Tendenz der Karikaturen mit der Tendenz der neuen Zeit irgendwelche gemeinsamen Elemente besaß.

Diese gemeinsamen Elemente waren nun vorhanden. Man vergegenwärtige sich das Wesen einer „Karikatur“: es liegt in der Übertreibung. In der Übertreibung eines Vorganges oder einer Situation oder eines einzelnen Merkmales. Jedenfalls aber, und das ist das Wichtige, muß vor dieser Übertreibung

innerhalb der Karikatur die Beobachtung des betreffenden Komplexes oder Elementes liegen. Eine „Karikatur“ ist ohne naturalistische Elemente nicht denkbar. Denn das, was in ihr zum Lächerlichen hin übertrieben wird, muß sich ja, soll die Verspottung ihren Zweck erreichen, auf ein „wirkliches“ Element, auf eine sachlich beobachtete, also „naturalistische“ Tatsache stützen. Karikaturistische Modenbilder oder Berufsbilder, Volkstypen oder Torheiten der Großen und Kleinen müssen in jenen charakteristischen Zügen übertrieben sein, die, wenn auch in geringerem Grade, auch in der Wirklichkeit nachweisbar sind. Und hierin traf sich eben die Karikatur mit der allgemeinen Zeittendenz, die ja dem Naturalismus entgegenstrebte.

Man bedenke weiter die Neuartigkeit derartiger illustrierter Blätter, und man nehme die Tatsache hinzu, daß es bereits seit den dreißiger Jahren bei Einigen so etwas wie eine Vorahnung des kommenden Naturalismus gab. Schon 1833 hatte ein Kritiker gelegentlich einer Besprechung von Delacroix gesagt: l'art actuel, l'art de l'avenir, c'est naturalisme. Kam diese Prophezeiung auch reichlich früh, so ist sie doch aus einer Art guter Fernwitterung gesprochen worden. Je mehr man sich aber der Jahrhundertmitte näherte, desto mehr mußte ein karikierendes Darstellen, das allwöchentlich Hunderten vor Augen kam, die Seelen auf jenen Naturalismus vorbereiten, zu dem auch die „große Kunst“ immer mehr drängte. Bereit sein, ist alles, pflegt man für jeglichen Fortschritt mit Recht zu sagen. Diese Bereitschaft für das Kommende wurde durch die Graphiker der Witzblätter in bedeutendem Maße unterstützt.

Zwei dieser Zeichner ragen durch besondere Begabung über das Maß der anderen hervor: Gavarni, der vom Jahre 1801 bis zum Jahre 1866, und Daumier, der von 1810 bis 1879 lebte. Unter ihnen wieder ist Daumier der so sehr Bedeutendere, daß sich für unsere weiter gespannte Betrachtung die Besprechung Gavarnis erübrigt. Aber auch von Daumiers Lithographien, deren Zahl an viertausend heranreicht, können hier nur ganz wenige erwähnt werden. —

Graf Montlosier, der im Jahre 1838 starb, war ein Mann der Politik. Daumier bringt diese Lithographie im Jahre 1835 in einer Nummer von „La Caricature“. Abb. 10.

Auf den ersten Blick hin könnte man den Daumier dieser Lithographie noch als bewußten Romantiker ansehen. Denn man könnte bei ihr an eine „romantische Auswahl“ unter den parlamentarischen Typen glauben, wenn

Daumier nicht zur selben Zeit Dutzende derartiger Blätter gezeichnet hätte. So beweisen aber die Parallelbeispiele, daß bereits dem fünfundzwanzigjährigen Künstler das Tierhafte oder das animalisch Groteske, das man in fast alle Menschen hineinsehen kann, zum eigentlichen Erlebnis wird.

Ohne Naturbeobachtung keine Karikatur. Montlosier muß ein auffallend dicker Mann gewesen sein. Dieses Dicke, Übergewichtige des Naturdinges „sah" Daumier, wie er in anderen Fällen das abstrus Magere, das Lange oder das Kurze, das Schiefe oder das Krumme seiner Zeitgenossen „gesehen" hat. Er baut dann die beobachtete Natur-Tatsache weiter. Er übertreibt sie und bemüht sich als Künstler, sie gefühlsmäßig so eindruckstark wie möglich zu gestalten. Dem Beschauer des Blattes wurde auf diese Weise in stärkster Intensität ein Gefühl vermittelt, das er beim Sehen des wirklichen Modelles der Karikatur vielleicht nur ganz flüchtig erlebt hatte. Nun findet er dieses Erfahrungs-Element, das auch er als wirklicher Beobachter kennt, in so hohem Grade gesteigert, daß der Kontrast zwischen dem wirklichen Erlebnis und der gebrachten Über-Formung jenen Zwiespalt, jenen „Assoziations-Knick" schafft, der humoristisch, zum Lachend stoßend wirkt.

Auf diese Weise könnte auch nur jener eine derartige Karikatur „verstehen", der das Modell vom eigenen Erleben her kennt und daher den Kontrast zur Übertreibung eben als humoristischen Zwiespalt empfindet. Wenn das Bild gleichwohl auch heute noch auf uns wirkt, so geschieht dies gleichfalls von unserer Erfahrung, nämlich von der Kenntnis ähnlicher Modelle her. Nur von dieser naturalistischen Basis aus und nur mit diesem naturalistischen Erleben im Bewußtsein kann es wirksam werden.

Die Übertreibung selbst ist nun wahrhaft „selten", also genial gegeben. Das Breite, Lastende des Mannes, der in seinem eigenen Leibe verpackt ist wie in einer Tonne; dessen Seele in dem massigen Fleisch steckt, wie dieses Fleisch wieder in dem monströsen Gewand; dessen Stehen zum lehnenden Vornüber-Fallen auf den Stützpunkt des Tisches hin wird; dessen Bewegungen in den Hüften, den Armen, den Beinen, in Kopf und Hals, bis zum quellenden Übereinanderschieben der Finger, aus Gelenken heraus geschehen, die so dicht vom Fett eingeschlossen sind, daß sie den Minimal-Aufwand eigener Aktion zur Erreichung ihres Zieles strenge innehalten und nicht der kleinsten übernotwendigen Bewegung, also nicht der kleinsten Ausdrucksbewegung fähig

scheinen: er lehnt nach vorne, wie ein schiefstehender Turm, in Einem Stück, als kanten- und eckenlose animalische Masse. Nur im Gesicht, in dem wie ein Wächter über Allem die Nase thront, findet sich ein differenzierteres Eigenleben. Die Falten um den Mund und um die Augen sind gleichsam verewigte Schmeck-Gesten. So oft haben die Lippen sich kostend aufeinandergepreßt und die Augen in epikureischem Genusse geblinzelt, daß sie sich gar nicht mehr anders zu geben vermögen.

Genial in seiner Sicherheit ist es, wie die ganze Seele des Menschen gleichsam ihre Materialisation im Fleisch und Fett gefunden hat.

Zehn Jahre später, aus dem „Charivari" vom Jahre 1844, das Blatt der Folge „Bas bleus": „O lune! . . . inspire-moi ce soir quelque petite pensée un peu grandiose! . . . car je t'aime ainsi, lorsque tu me présentes en entier ta face pâle et mélancolique! . . . mais, o lune, je t'affectionne moins, lorsque tu m'apparais sous la forme d'un croissant . . . parceque alors tu me rappelles tout bonnement mon mari!" Abb. 11.

Ein Mensch in der Nacht am offenen Fenster. Strahlend hebt sich der Mond über die Dächer. Ruhig, ewig schwebt er. Wahrhaft ein Wunder. Und füllt die Seele, weitet das Herz. Romantik liegt über der Welt.

Grotesk-blöde, ein Hohn auf jede Romantik, sitzt das „schöngeistige" Weib in Nachtgewand und Haube da. Der Mund reißt sich vor Staunen auf, tierisch greift die Hand hinein. Man breite das Licht durch den Raum, man lege die dunkeln Schatten hin, man ziehe die Formen der Natur nach, von den Füßen über das Hemd zur Haltung des Kopfes, zu Augen und Mund: jede Linie ein Triumph der Lächerlichkeit dieses Blaustrumpfes.

Man verdecke die Figur, man denke sie weg und reine romantische Poesie beherrscht die Konzeption. — Man setze die Figur hinein, und man erschauert. Oder Lachen löst den Kontrast.

Auch dieses Blatt in seiner Art genial. Formal und inhaltlich. Formal sitzt jede Linie mit äußerster Sicherheit; inhaltlich bringt jede Form ihr Doppelgesicht. Die eine Seite sieht der Welt und dem Leben verliebt ins Herz; die andere höhnt ihm entgegen. Und zwar dort am stärksten, wo sie das vollste Vertrauen zu treffen hofft.

„Der Kenner." Keine Lithographie, sondern eine Bildskizze, ungefähr aus der Mitte des Jahrhunderts. — Alles, was die Menschen an Freude und Er- Abb. 12.

hebung zu besitzen wähnen, hat Daumiers Griffel getroffen. Natur, Liebe, Leben, Kunst. Die Venus von Milo, die die Menschen als eines der schönsten Kunstwerke, als reinen und dauernden Besitz, ja als Symbol des Schönen überhaupt empfanden, hineingezwungen in das Gebiet menschlicher Minderwertigkeit. Der „Kenner" sitzt inmitten seiner Schätze und mißt die Venus mit prüfendem Blick. Bequem zurückgelegt, die Hände im Schoß gefaltet, dreht er gerade nur ein wenig Kopf und Augen, sieht so die Figur bloß über die Achsel hin an. Er hält sie nicht wert, sich ihr völlig zuzuwenden. — Naturalistisch ist er gezeichnet; doch ins deutlich Groteske übertrieben. Wie sich die Hosen über den Beinen straffen, wie die Arme den Oberkörper umfassen und, im Dünkel unbedingter Selbstgerechtigkeit, rundum sicher umschließen, wie im Kopf der Mund, die Nase, das Auge, Backenknochen, Ohr und Haar modelliert sind: genial ist die Form gegeben. Das frech Überhebliche des Eigners in jedem Strich. — Und dann dagegen die Göttin, die Königin. Von einer Reinheit in Klang und Bewegung, von einer Edle und köstlichen Reife, die abermals genial ist. Weinen müßte man über dieses Zusammenstoßen der beiden Gegensätze, über dieses Zertrümmern seltenster Stunden des Erlebens. Doch es ist zum Lachen geschaffen. Und lachend findet man in der Vergrößerung der Karikatur-Gestaltung wieder, was man im Keime an sich und anderen schon erlebt hat. —

Es kann hier nicht Aufgabe werden, die Gesamtpersönlichkeit Daumiers zu umschreiten, sondern nur an einigen Beispielen zu erweisen, daß die Einstellung auf das Erleben einer Karikatur gleichzeitig auch eine Wendung zur Natur hin bedeutet. Diesem Zwecke mögen die gebrachten Beispiele genügen. So weit das Schaffen Daumiers entwicklungsgeschichtliche Bedeutung gewonnen hat, ist es auf diesen Bezirk seiner graphischen Blätter beschränkt.

Die eigentlichen ernsten Bilder Daumier's bringen jenen romantischen Naturalismus, der an Millet ausführlich zu erläutern sein wird. Sie wirken auf uns heute weitaus genialer, ursprünglicher und packender als die Bilder des im Kerne doch philiströsen und sentimentalen Millet. Doch sie sind in ihrer verschwindenden Minderzahl gegen Daumiers Lithographien ihrer Zeit nicht lebendig geworden. Millet hat hier, da er sein ganzes Schaffen diesen ernsten Übergangs-Formungen gewidmet hat, trotz seiner weitaus geringeren künstlerischen Begabung einen weitaus größeren Einfluß auf die Entwicklung gewonnen.

So sehr nun auch das Wort von der „Gerechtigkeit der Geschichte" zu den Ammenlügen der Menschheit gehört, im Falle Daumiers kann man von weiterem Gesichtspunkte aus die im Verhältnis zu seiner genialen Begabung geringe Wirkung auf die Entwicklung wohl begreifen. Denn der weitaus größte Teil von Daumiers Schaffen war durchaus ins Negative gerichtet. Die Menschen aber sind viel zu sehr in ihrem Wesen befangen, um sich durch Hohn zum Fortschritt stoßen zu lassen. Daß Daumier neben seiner leichten Wendung zur Natur in destruktiver Arbeit die Herrschaft des romantischen Stiles erschütterte, indem er dessen Art zur Übertreibung und zum Lächerlichen führte und so von der Negation aus den Boden für Kommendes bereitete; daß hingegen Millet, im Positiven stehend, sein ganzes Leben dem Aufbau dieser neuen Art selbst widmete: dieses andere rein menschliche Verhalten gab den Ausschlag. Der positiv gerichtete Neuerer kann dabei der kleinere, weniger geniale Mensch sein: sein Tun und Kämpfen wird die größere Beachtung für jede Entwicklungsgeschichte fordern. Mag auch die Liebe des Amateurs hundertfach stärker der Genialität des Spötters verbunden bleiben.

Aber noch ein Zweites drängt Daumier, wie alle großen Karikaturisten, in die Stellung eines Außenseiters gegenüber dem allgemeinen großen Zuge der Entwicklung.

Faßt man den Künstler nicht in metaphysischer Anschauung, sondern als Menschen, wie wir Alle es sind, und faßt man die künstlerische Schöpfung als etwas, das mit seinem Wesentlichsten in diesem Leben Aller wurzelt, so ist die „Autonomie", die Eigengesetzlichkeit des ästhetischen Werturteiles nicht mehr aufrecht zu erhalten. Was wir dann im Kunstwerk werten, ist ein Doppeltes: erstens die *Art der Gefühle*, die der künstlerischen Konzeption zugrunde liegen; und zweitens *die Sicherheit der Formung*, mit der diese Gefühle im Kunstwerk gestaltet werden. Während nun die Mehrzahl der Sachverständigen auch heute noch ausschließlich dieses zweite Merkmal zum Gradmesser ihres Urteils nimmt, haben wir bereits öfters betont, daß einer psychologischen Ästhetik, bei aller Anerkenntnis der spezifischen Wichtigkeit der künstlerischen Formung, der erste Faktor, nämlich die rein menschliche Qualität der im Kunstwerke gestalteten Gefühle, das letzthin Ausschlaggebende bleibt. Diese Gefühle aber sind bei Daumier durchaus negierend-zersetzende. In monomaner Einseitigkeit sieht er das Antlitz der Welt allüberall verzerrt.

Als genialerer Gegenspieler jener unbedeutenderen Menschen, die, wie etwa Corot, den Dingen stets die leichthin verhüllenden Larven oberflächlichen Glanzes geben, läßt er das Leben in tausend Fratzen grinsen. So zeichnet er den Montlosier genial-karikaturistisch — genial-verneinend. So liegt im „O lune" kein verhüllender Humor über dem Geschehen. Nicht jenes Auge sieht, das über die Kleinheit der Menschen weint. Wie ein Tiger verbissen in sein Opfer, so ist die Seele hier verbissen in die blutigste Entblößung menschlichen Affentums. Sie zerfleischt mit Lust am Mord, sie schafft, um zu vernichten. Oder man richte den Blick auf den gespannten Strahl, der zwischen dem Auge des „Kenners" und der Figur der Venus durch die Luft schneidet. Wahrlich nicht Shakespeares Narr, sondern jener Mephisto spricht in Daumier, dem alles Bestehende nur des Zugrundegehens wert ist. Und höhnend zeigt ein Mensch das Mindestwertige des Menschen.

Doch derartiger Hohn auf das menschliche Dasein wird diesem im Innersten nicht gerecht. Denn der einzige Sinn des Lebens liegt im positiven Erfühlen dieser Welt. Und die wahrhaft überragenden Künstler sind auch stets in diesem Sinne große Menschen gewesen. Man lasse von der Antike bis in die jüngsten Tage die Größten in allen Künsten vorüberziehen. Sie liebten Leben und Menschen trotz allem. Und wenn sie ihnen zürnten, so war es in Liebe und „heiligem Ernst". Die Geißel des Hohnes war niemals ihr Szepter. Denn das Wesen des Verhöhners ist im Kern von tiefer Un-Ethik. Er leidet nicht mit den Schwächen der Anderen, und verachtet die helfende Güte ethischer Gesinnung. Die wahrhafte Einsicht der Großen aber wußte, daß keiner ihrer Erdenbrüder dafür verantwortlich gemacht werden kann, wie schön oder wie häßlich, wie klug oder wie beschränkt, wie begabt oder wie unbegabt er zur Welt kam. Sondern nur dafür, wie gut oder wie schlecht er ist, trägt er die Verantwortung.

Darin ist begründet, daß Daumier dort ganz anders wirkt, wo er nicht äußere Zufälligkeiten des körperlichen Baues persifliert, oder innere Beschränktheiten, für die gleichfalls Zufall oder Milieu und Erziehung die Verantwortung tragen; sondern wo er sich zum Ankläger währenden oder begangenen Unrechtes macht. Dann wird er aus einem Verneiner des unschuldig Bestehenden zum Kämpfer gegen die Sünde am Guten. So formt eines der berühmtesten seiner positiv-tragischen Blätter das „Fantom": den unschuldig getöteten, als

Abb. 13.

Riesen-Schemen durch die Straßen wandelnden Marschall Ney, wie er dem Luxembourg-Palais die Aufschrift des „Mörder-Schlosses" gibt. Hier ist die Konzeption, mag sie auch anklagen, zutiefst auf Mitgefühl gegründet, aus Mit-Leben und Mit-Leiden geboren. Und auf diesem Wege wurde Daumier noch einigemale zum echten Tragiker, wendete sich gegen Verbrechen, an Menschen begangen, gestaltete Entsetzliches — um zu bessern. Und ließ so, in positivem Gefühle, den Hohn all der anderen Tausende von Blättern weit unter sich. —

Wendet man von hier aus den Blick auf die viertausend Lithographien zurück, die Daumier im Laufe seiner siebzig Lebensjahre geschaffen hat, dann wird man zugeben, daß auch der äußere Zwang materieller Abhängigkeit, also die Notwendigkeit, sich sein Brot schaffen zu müssen, diese ins Negative gewendete Genialität Daumiers nicht verklärt. Er war vom Innersten her ein Verneiner. Was es unmöglich macht, ihn auch außerhalb des rein artistischen Kreises mit Rembrandt oder Goethe, mit Michelangelo oder Beethoven, mit Mozart oder Shakespeare im selben Bezirke leben zu lassen, ist letzten Endes eine ethische, also eine allgemein-menschliche Angelegenheit. Ihm fehlte die Kraft, die Fülle seiner Phantasie ins Positive zu wenden. — „Wer in der Hölle nicht kann ohne Hölle leben, Der hat sich noch nicht ganz dem Höchsten übergeben." —

Hat man sich dies einmal klar gemacht, so kann man dann ohne Hemmung der eigenwilligen, ganz seltenen Genialität Daumiers die stärkste Verehrung entgegenbringen. Er war tatsächlich der Größte der gesamten Geschichte der Karikatur bis auf unsere Tage. Er hat in seltenster Weise höchste bildkünstlerische Begabung mit dem schärfsten Blick für seelische Untiefen vereint: also mußte er die Tiefen kennen. Er ist ein Genie und wird für unsere Kultur immer eines bleiben.

Der Malerei in ihrer Entwicklung war Daumier ein Helfer zur Natur. Seine viertausend Lithographien zwangen jeden Beschauer, die Umwelt, wenn auch nur in ihren Schwächen, mit offenerem Auge zu sehen. So ist er ein Wegebereiter für den neuen Stil geworden, der um die Mitte des Jahrhunderts im objektiven Naturalismus emporkam.

Corot

Camille Corot ist 1796 geboren und hat achtzig Jahre lang, bis 1875, gelebt. Er hat mit großer Leichtigkeit geschaffen und über zweitausendfünf-

hundert Bilder hinterlassen. Es erscheint fast grotesk, aus einem so umfangreichen Lebenswerk zwei Bilder auswählen und als charakteristisch für den ganzen Menschen hinstellen zu wollen. Doch bei näherem Hinsehen schwindet diese Schwierigkeit. Denn erstlich ist Corot kein Großer. Er war ein echter „Kleinmeister". Seine Bilder sind, trotz seiner unerschöpflichen Produktivität, von jener gleichmäßig mittleren Artung, die die starken Stunden überhaupt nicht, die schwachen Stunden selten kennt. Corot zahlt mit der Scheidemünze täglichen Lebens. Leicht bewegt und leicht beweglich, an der Oberfläche der Dinge haftend, trifft ihn jede Stunde bereit zum Genießen und zum Schaffen. So kann man aus seinem Oeuvre fast beliebig wählen.

Dazu kommt als Zweites, daß wir von den drei Entwicklungsstufen, in die sich sein mehr als halbhundertjähriges Schaffen einteilen läßt, nur eine, und zwar die mittlere, für unsere Zwecke brauchen. Seine frühen Bilder sind — nach der naturalistischen Lernperiode, die dem jungen Künstler die technischen Mittel seines Arbeitens in die Hand gab — romantisch, mit klassizistischer Färbung; sie sind neben Géricault und Delacroix für diese Untersuchungen nicht mehr wesentlich. Die Bilder seiner letzten fünfzehn bis zwanzig Jahre aber sind stark naturalistisch orientiert; sie werden wieder durch das Schaffen Courbets für diese Untersuchung überflüssig. So bleiben die Bilder seiner mittleren Jahre übrig. Im besonderen jene mit stillen Figuren belebten Landschaften, die er zu malen beginnt, nachdem er um das Jahr 1840, selbst über vierzig Jahre alt, die Meister der Barbizon-Schule kennen gelernt hatte.

Die „Tonschönheit" seiner Bilder gibt Corot beim Publikum den eigentlichen Wert. Auch ihm selbst war sie nach einem eigenen Ausspruch das Wesentliche. „Was ich in der Malerei suche, ist . . . das Gleichgewicht der Töne. Die Farbe kommt für mich erst nachher." Dieser Ton ist ein feines Silbergrau, ein leiser, dämmeriger Schleier, der sich über seine Bilder legt und alle Farben, alles Grün und Blau und Rot in einen duftig-silbrigen Gesamtklang bindet. Spürt man der Genesis dieses Gesamttones nach, so findet man, daß er keineswegs als eigentliche Helligkeit erlebt ist, sondern von einem Auflichten des Galerietones herkommt. Ja man hat sogar häufig das Gefühl, als wäre diese grausilbrige Schicht selbständig angelegt, und der Bildinhalt der Bäume und Figuren nur lose hineingesetzt. Jedenfalls tritt diese Bindung des Bildes zu einer Grau-Harmonie ein, ohne daß Corot vorher — wie etwa Monet

— durch die Naturfarbe hindurchgegangen wäre. Gleichsam von sich aus wird die Gesamtfläche flaumiger, das Trübe der Galerietonschicht wird immer mehr aufgehellt, die braunen, dicken Hüllen werden abgelöst, und zartere Schleier, immer aber noch Schleier bleiben über das Bild gebreitet. Corot selbst mag in dieser Lüftung der dunkeln Decke seiner Bilder das Wesentliche seines Schaffens gesehen haben. Sie war vielleicht auch der Folgezeit eine Hilfe zur Befreiung der Farbe an sich. Uns aber interessiert hier mehr die Veränderung des Inhaltlichen und des Formalen in seinen Bildern.

Die reine Landschaft wird von klassischen und klassizistischen Zeiten nicht gesucht. Sie dient hier meist nur als Hintergrund, als begleitende oder unterstützende Folie figürlichen Geschehens. Bei Corot beginnt sie, größeren Raum zu beanspruchen. Wenn Corot auch noch viele Bilder gemalt hat, die vom Figürlichen aus konzipiert sind, so entsteht doch gegen und um die Jahrhundertmitte die überaus große Zahl jener Werke, die vom vollen Orchester des Landschaftlichen leben und mit den Figuren diesem Klange nur mehr einige leicht beschwingte Melodietöne einfügen. Diese Landschaften sind es vor allem, die seine Stellung als Übergangsmeister von der Romantik in den Naturalismus klar machen.

„Das Bad der Diana." Ein leiser, aber voll aufrauschender Komplex. Ein weiches, volles und doch mit lyrischer Seele empfundenes Stück Natur. Noch klassizistisch im kulissenhaften Bau. Nur der Vordergrund ist gesehen, hier ist das Bild konzipiert. Die große Kulisse rechts und die kleinere links begrenzen die Bildschicht. In dieser spielt dann als romantisch-antikisches Geschehen, wie Diana mit ihren Dienerinnen badet, wie die Gespielinnen im Wasser sich vergnügen. Eine arkadische Stimmung, fern von den Geschehnissen des Tages; der Traum eines Herzens, das die Natur mit bukolischen Geschöpfen belebt, um so die Stimmungen von Licht und Luft und Bäumen und Wasser, die an sich zum Bildvorwurf noch nicht genügen, durch Personifizierung auszudeuten.

Abb. 14.

Daß diese Figuren aber durch ihre Kleinheit nur leise klingende, nur mehr mit-klingende, nicht mehr herrschende Töne geben, das ist der Weg von der Romantik fort. Das Romantische des inhaltlichen Geschehens ist Staffage geworden. Die Landschaft aber ist schon in erheblichem Grade naturalistisch.

Noch nicht, wie erwähnt, im Gesamtbau. Das Wesen der „Kulisse" ist hier noch beibehalten. Es besteht im seitlichen Hineinschieben flacher, formaler

Komplexe in das Bild, die sich rechts und links, wie bei klassizistischer Bühnengestaltung, näher oder weiter hinter den Rahmen stellen. Es wird auf diese Weise mehr ein Aufteilen des Raumes in Reliefschichten, als das unmittelbare Tiefenleben des Landschaftlichen gegeben. Damit wird für das Erleben solcher Landschaften wesentlich, daß man vor ihnen stehen bleibt und in sie hineinsieht, um sie gleichsam wie ein Bühnenbild von außen her zu betrachten. Doch die Einzelkomplexe selbst sind dann bei Corot bereits „gesehen". Man hat den Eindruck, daß diese Baumgruppen in zumindest ähnlicher Verteilung der Laubmassen, des Stammes, der Äste wirklich irgendwo auf dieser Erde stehen, und daß Corot, als er das Bild malte, hin-sah zur Natur. Er holte sich aber nur die Anregung, nur das Wesentliche. Auf jeden Blick nach Außen mag ein Blick nach Innen gefolgt sein, so daß das ganze Bild noch ebenso viel Erträumtes wie Erschautes hat. Auch im Inhaltlichen. Denn selten sind die Stunden, in denen sich Diana aus ihrer sicheren Zuflucht wagt; und diese Stunden sind die romantischen. — Dennoch ist, denkt man an Delacroix, die Natur auf dem Wege ins Bild. Sie tritt in das Blickfeld des Malers ein. Nicht mehr rein als Auslösung für die Phantasien des Romantikers, sondern bereits als Gebende und als Genommene. Sie wächst so hoch auf, daß sie den romantischen Komplex bereits zu überschatten beginnt. Die Sonne des Tages ist nicht mehr weit, die diese antikisch-romantischen Spielgesellen mitsamt ihrer Königin völlig ins Dunkel des Waldes zurücktreiben wird. Denn die gewöhnlichen Stunden des wirklichen Tages sind ohne Götter und ohne Helden. —

Abb. 15. „Die Badenden." Eine ähnliche Landschaft. Ähnlich schimmernd und voll poetischen Duftes. Denn wenn das Bild auch bloß mehr „Die Badenden" heißt, so sind es doch noch zwei von den Gespielinnen Dianas. Beweglich, weich und flaumig, in seiner zarten Verschieblichkeit ohne jede Härte, mit leiser Hand und lächelndem Herzen ist es gemalt. Es ist von einem Menschen geschaffen, dem es immer gut gegangen ist. Der dem kleinen Kreise Jener angehört, die in der Welt nur die Vögel und die Blumen, nur Helligkeit und Liebe kennen, denen das Dasein ohne Kampf gefällt, und für die Sturm und Hagelschlag, Blitz und Donner, draußen in der Natur und drinnen im Menschenherzen, rasch vorbeigehende Störungen sind, die man läßt, ohne sie zu erleben. Über die man hinwegträumt, hinweggleitet. Ohne zu bemerken, daß man damit über die stärksten Kräfte des Lebens dahingleitet, ohne sie zu erleben, und ohne

sie zu vermitteln. Alles wird leicht und flüssig, duftend und blühend, was Corots Augen sehen. Und was sie sehen wollen. Der zart verhüllende Farbton seiner Bilder ist wie das äußere Kennzeichen seiner Seele, die in die Natur nur durch die duftig wehenden, schillernd verschönenden Schleier jener „bürgerlichen Romantik" blicken will, die alle Unrast und alle Härten, alle Tragik und alle Verzweiflung, damit aber auch alle Größe von Mensch und Welt, von Seele und Natur leichthin überschimmern. So bleibt er ein Mittlerer, der weder tieferem noch häufigerem Erleben standhält. Kennt man ihn einmal, so grüßt man ihn kaum mehr in den zahlreichen Bildern, die über alle öffentlichen und privaten Sammlungen der Welt verbreitet sind.

Die Landschafter der Schule von Barbizon: Théodore Rousseau

Unter dem Namen der Schule von Barbizon faßt man eine Gruppe von Malern zusammen, zu denen in erster Linie Théodore Rousseau, Dupré und der ältere Daubigny gehören. Diese Maler verließen um 1830 die Hauptstadt und zogen in das Dorf Barbizon, das am Rande des Waldes von Fontainebleau liegt. Vielleicht angeregt durch Landschaften des Engländers Constable, die Ende der zwanziger Jahre in Paris ausgestellt waren, begannen sie hier jene Naturausschnitte zu malen, die man als „paysages intimes" bezeichnet; jene bescheideneren Landschaften, die jeder besonderen „Auszeichnung", seien es Schluchten oder Wasserfälle, Schlösser oder Ruinen, entbehren wollten. Die Maler fanden im nahen Walde die Motive ihrer Bilder und waren stolz darauf, Erlebniswerte zu entdecken, an denen man bisher achtlos vorbeigegangen war.

„Der Waldausgang bei Fontainebleau" von Théodore Rousseau (1812—1867) diene uns als typisches Beispiel dieser Übergangs-Landschafter. Abb. 16.

In der Farbe braungrün, mehr braun als grün, in der typischen Deckung durch den „Galerieton", von dem im Folgenden noch ausführlicher zu sprechen sein wird. Das hellste Braungrün im mittleren Baum, der Himmel leicht, aber nicht licht bläulich, bis zum rötlichgelben Ton um die untergehende Sonne links. Das ganze Bild gleichsam noch ohne eigentliche Farbe in neutraler Haltung gemalt. Der Pinsel wird mit einem Malmittel gefüllt, das dem Wirklichen nur vom fernen her angenähert ist.

Das Wichtige wird auch hier der sachliche Inhalt und seine formale Fassung.

Der sachliche Inhalt: ein Wald, schon ohne Götter und Nymphen, schon in „wirklicher“ Darstellung. In deutlicher Anlehnung an das Gesehene. Das Wesentliche ist, daß man überhaupt einen „gleichgültigen“ Komplex sieht, um ihn ästhetisch zu erleben. Dies mußte neben all den großen Inhalten der romantischen Schicksalsbilder auf stärkste neuartig wirken. Man suchte nach dem paysage intime und fand dessen Motive in heimatlicher Gegend. Bäume, Erde, Wasser, Tiere: Dinge und Geschöpfe des Diesseits, in ihrem „gewöhnlichen“ Leben, ohne jede Aufsteigerung und romantische Verklärung.

Doch die unbedingte Naturnähe, die diese Künstler in der relativ starken Abwendung von romantischer Aufsteigerung zu erleben glaubten, ist eine Selbsttäuschung gewesen. Mochten sie damals auch gerade von der Romantik aus die neuen Erlebnisse aufs stärkste in Dem empfinden, was der Natur ein großes Stück entgegenkam, so wird unserem rückschauenden Blick doch gerade das Noch-Romantische der Erlebnisse besonders deutlich.

Eben kein gewöhnlicher Wald, eben keine alltägliche Stelle. Sondern der Wald-Ausgang, die Stelle, an der sich, besonders eindrucksvoll, also immerhin noch „gesucht“, die räumliche Geschlossenheit des dichten Waldes in die lichte Weite der Fläche öffnet, und gerade durch diesen Kontrast der Stelle die besondere Betonung gibt. Wie symmetrisch gestellte Kulissen auf der Bühne ordnen sich Boden, Stämme und Baumkronen rund an die vier Seiten des Bildes und bilden so den Rahmen des Vordergrundes. In die Mitte dieses Rahmens wird dann der „point de vue“ geschoben, der gerade diese Stelle des Waldes nochmals besonders auszeichnet. In romantischem Sinne öffnet sich die Szene wie ein Tor, und ein großer, barocker, außergewöhnlich gewachsener Baum beherrscht die „Aussicht“. Die Natur muß sich dabei in die Wage ordnen, indem schwerere Stämme der Kulisse links dem nach rechtshin Strebenden des Mittelbaumes das Gleichgewicht halten. Ein Sonnenuntergang wird gewählt, die Zeit, die dem Tag die stärkste Romantik gibt; ein blasender Hirte, heimziehendes Vieh, der gerötete Himmel, spiegelndes Wasser . . . bis zu den zwei abgesplitterten Bäumen an den Rändern wird die Stimmung ins Romantische gezwungen. Dies ist typisch für die meisten Landschaften des Fontainebleauer Kreises: das Gesuchte der Stimmung, trotz des Glaubens, die intime

Landschaft zu geben. Immer ist es etwas Besonderes, Ausgezeichnetes, das gemalt wird: eine besondere Aussicht, ein besonderer Baum, ein besonderes Geschehen, eine besondere Stunde. Es mag anscheinend noch so zufällig zugehen, die Häufung dieser Bildmotive und auch das Bewußte in der Häufung der bis ins Detail immer möglichst zahlreich gegebenen Elemente verrät die erst halbe Wendung zur Natur. Die Stetigkeit jeder ungestörten Entwicklung, die wir schon häufiger zitieren mußten, und die die französische Malerei bis an das Ende des Jahrhunderts beherrschen wird, zwang ihnen diesen Übergangscharakter auf.

Immerhin brachten diese Maler zwei Dinge, die dem zukünftigen Naturalismus den Weg bereiteten. Vorerst die naturalistische Einzelform; denn sowohl die Details wie auch die einzelnen Inhalte der Bilder sind vor der Natur studiert und in ihren Daseins-Formen ins Bild genommen. Dann als Zweites das absichtliche Vermeiden jedes „aufgesteigerten" menschlich-seelischen Geschehens im Sachlichen der Bilder. Damit war alles romantisch Leidenschaftliche der großen Aktionen aus den Darstellungen ausgeschlossen. —

„Zwischen den Zeiten" lebten also alle diese Maler der Schule von Barbizon. Und zwischen zwei Generationen lebt nicht minder jener Größte ihres Kreises, der ihm nur aus äußerlichen Gründen zugerechnet wird, der aber zu eigenartig ist, um sich der Gruppe zu fügen: der Bauernmaler Jean François Millet.

Millet

Jean François Millet war vierunddreißig Jahre alt, als er, im Jahre 1848, das erste reine „Bauernbild", den Kornschwinger, malte. Und er war fünfundvierzig, als er im Jahre 1859 das „Angelus", das „Abendgebet", malte, das neben den zwei Jahre vorher entstandenen „Ährenleserinnen" wohl das bekannteste seiner Bilder, und wohl auch heute noch eins der beliebtesten und verbreitetsten Bilder überhaupt ist.

Im Vordergrunde des „Abendgebetes" stehen, in der Gruppierung leicht gegeneinander verschoben, Bauer und Bäuerin einander gegenüber. Ferne am Horizont der Turm einer Kirche, von dem die Glocke herüberklingt, die an das Abendgebet mahnt. Sie mahnt nicht vergebens. Er stellt das Werkzeug, sie den Korb beiseite, und beide neigen die Köpfe im Gebet.

Abb. 17.

Weiche Abendstimmung über dem Feld, weich schließen Erde und Himmel aneinander.

Bauern sind es, Menschen dieser Erde. Genossen unseres Lebens. Wesen, denen man begegnet, wenn man innerhalb des Kreises des reinen Erdendaseins bleibt. Die uns das Brot schaffen, die mit ihrer Arbeit den festen Grund des Diesseits bilden, die im Tagwerk ihrer Hände, zwischen der Sonne Auf- und Niedergang, Zeit ihres Lebens nur jenen engbegrenzten Raum der Welt erfahren, der dem Schritt des schwer beweglichen Bauern erreichbar ist. Nicht mehr aus der Phantasie, nicht mehr aus weit hergesponnenen Träumen holt sich Millet den Inhalt des Bildes. Er hat diese Menschen gesehen, in der Wirklichkeit erlebt. Und er hat ihr breitflächiges Sein, das Ungelenke ihrer Bewegung, das Lastende ihrer Körperlichkeit in das Bild gebracht. Wie aus klumpem Holzstamm mit vollen Schnitten breitflächig herausgeholt, steht der Bauer da. Der Umriß rinnt ungegliedert zusammen und lauft in langsamem Flusse, aus dickem Handgelenk, um die Figur. Nur der Kopf beugt sich schwer beweglich im Nacken. Der Körperstamm fällt nach unten, und wie Holzpfähle stehen die Beine. Breitflächig dann die Füße in den Schuhen, einwärts geschoben, dem dicken schweren Boden gleichsam angepaßt. In kurzem Ruck, ohne Bewegung der Oberarme gehen die Hände nach vorn und fassen den Hut wie eine Last. Etwas bewegter, doch kaum beweglicher die Frau. In dicke Gewandhülle stopft sich ein breiter Körper, dumpf-wellig laufen die Konturen vom Nacken über den Rücken, von den Füßen über den schweren Leib hinauf zur Brust. Dick und breit ist die Bewegung der Arme. Nur das Geneigtere der Seele müht auch dem Körper in Kopf und Nacken eine bewegtere Kurve ab.

Das Bild ist durchaus in schwerem, dunklem Gesamtton gehalten. Die Figuren stehen dunkel umrissen vor hellerer Ferne, fast ganz eingeschlossen von dem schweren Hintergrunde des scholligen Ackerbodens; auch mit jener dumpfen seelischen Beziehung des Paares zueinander, die Bauern-Eheleute haben: links von der Gabel, vorne vom Korb, rechts vom Karren umstellt, fast umdrängt für den Eindruck: man sinkt nach dem hochreißenden Sturm der romantischen Bilder in langsam-schwerem Fall durch dichte ruhende Luft auf die breit hingelagerte, empfangende Erde. Man schiebt breitspurig die Glieder. Wie in säftespendendem, gesundendem Ruhen lagert sich die Seele, und ein

voller schwerer Atemzug bringt die breite Luft der Felder, dieses Bodens, dieser Erde in die gedehnten Lungen. —

Doch trotz allem: auch hier noch ein Traum. Und noch Romantik. Nicht mehr die Romantik der Ferne, nicht mehr der Sturm über-irdischen oder weit hergeholten Geschehens; doch die Romantik der Nähe, die mit erst halbgeöffnetem Auge die Dinge dieser Welt noch in Eins verwebt mit den Gestalten der traumbildenden Phantasie. Dieses Bauernpaar lebt nicht. Nie ist man ihm begegnet. Nie hat man es gesehen, wirklich gesehen: in dieser kompositionellen Vereinfachung als gleichgewichtige, durch die Gerätschaften gar noch ins Einzelne ausbalancierte Vordergrundsgruppe in einem Rahmen; nie hat man es in dieser innigen Versunkenheit die Arbeit lassen und bei Gott einkehren sehen; nie hat man dieses trübe, fast schuldbewußte Zueinander, dieses fast tragisch-theatralische Warten auf den Schlag in den gebeugten Nacken, dieses innerliche Flehen nach Gnade bei wahren Bauern erlebt. Der „wirkliche" Bauer in der Arbeit rückt beim Abendläuten die Kappe, läßt das Gerät dabei nicht aus der Faust und sendet einen durch die Gewohnheit ausgeschliffenen Betgruß zur Glocke. Aber er macht entweder resolut Schluß und geht heim, ohne Blick nach der Genossin, vornweg vor ihr hin, und läßt sie hinterher traben; oder er arbeitet, im Beten, schon weiter. Denn Gott gehört nur der Sonntag; der Werktag aber gehört ihm und seinem Boden. Und hier hat Gott nichts zu fordern.

Man beachte aber wohl: nicht etwa rein tadelnd, mehr nur mahnend ist dies konstatiert. Die „Wahrheit" kann ja in jener Übergangszeit und hier für jenen Übergangsmeister noch nicht einziges Kriterium des Wertes sein, wo trotz allem Weiterschreiten zur Wirklichkeit der Welt immer noch aus der Phantasie, aus dem Träumen heraus die Bilder erfunden werden. Wir erleben gerade diese Misch-Stimmung, dieses Mischgefühl als etwas Besonderes. Millet wird gerade durch dieses zaghaft Mutige, dieses neue Alte, durch diesen Willen zur Tat in der Umstrickung immer noch starker Fesseln zu einem ganz eigenartigen Erlebnis. Wir leben an ihm jene Tage des langsamen Hintastens zur „Wirklichkeit" mit, in denen die Menschen, noch immer blind für ihre nächste und eigentliche Lebensgemeinschaft, immer noch glaubten, mit „romantischer" Gesinnung vor die Stadt hinauswandern zu müssen, um Dinge zu finden, die des Erlebens „würdig" sind. Denn auch hier vor den Mauern sehen sie noch

nicht das, was sich ihnen bei jedem Blick bietet, und wie es sich in Wahrheit bietet. Der Städter erträumt sich diesen „heroisierten“ Bauern, weil er des Zerreibenden und Zermürbenden seines Stadtlebens überdrüssig ist und „gesunden“ will. Und wie er sich romantisch nach der „Rückkehr zur Natur“ sehnt, so sucht er dort, an der „Scholle“, jene Einfachheit und Herzenseinfalt, jene Innigkeit und Stille und seltene Gemütsreinheit, die eine Dichtung des Städters, also doch wieder „Romantik“ des schollengelösten Mauernbewohners ist.

Millet hat, seit er nach seinem dreißigsten Lebensjahre sich selbst gefunden hatte, eine ganze Anzahl derartiger Bilder aus dem Bauernleben gemalt. Sie sind alle gleichen Geistes, so daß Eines als Beispiel und zur Charakterisierung des ganzen Mannes genügt. Ihr Format ist meist auffallend klein, die Farbe dick und etwas süßlich. Ihr Wert ist, als Eigenwert genommen, kein bedeutender. Sie sterben infolge ihrer philiströsen Sentimentalität dem persönlichen Erleben des Aufnehmenden bald ab. Doch vom Gesichtspunkte der Entwicklung aus sind diese Bilder außerordentlich wichtig. Millet steht als einer jener Mittler zwischen den Zeiten, die die Entwicklung in ihrer Stetigkeit immer dann zur Verschleifung der Gegensätze braucht, wenn sie aus einer Stilbahn in die andere wechselt. Vom Standpunkt der Romantik aus war er, der doch noch so viel des Sinnigen, des „Poetischen“ in seiner Seele hatte, der naturalistische Revolutionär, der viel geschmäht und als derb und brutal empfunden wurde. Vom Standpunkt der Folgezeit aber ist er erst der Verkünder, nicht der Bringer; ist er der Maler, der immer noch „verklärt“, der noch immer nicht darstellt.

Blickt man von hier aus auf eines der wenigen nicht-karikaturistischen Werke Daumiers zurück, so wird klar, wie klein als Persönlichkeit Millet gegenüber Daumier gewesen ist. Wenn Millet von der Entwicklung auch weitaus stärker als jener zur Überführung in den echten Naturalismus benützt wurde, so bleibt Daumier doch der weitaus Bedeutendere, Stärkere in seinem Empfinden. Abb. 18. Die „Wäscherin“ überragt an Intensität des Gefühles und an Größe der Anschauung Alles, was Millet je geschaffen hat. In prächtig satt erfülltem Großbau hebt sich die repräsentative Figur dieses starken Weibes die Stufen empor, biegt den strömend-breiten, monumentalen Bogen ihres Leibes vor dem hellen Hintergrund zum Kind herab. Ohne jene, trotz allem „billige“ Sentimen-

talität Millets ist hier die Arbeitsfrau und Mutter gestaltet und gebracht. Man fühlt im Nacherleben, daß Daumier hier mit Stärkstem des Gefühles zu Hause war.

Noch romantischer Naturalismus dennoch. Zwar, wie die Situation gegeben ist, mit der Treppe von der Seine herauf, wie das Kind sich müht, die Stufe zu erschreiten, wie ganz im allgemeinen ein tägliches Geschehen gesehen ist: das ist die neue Luft der Gegenwart. Doch wie, im Heldenzeitalter der neuen sozialen Ideen, die Arbeitsfrau noch als „Heroine" gefaßt ist, wie sie nicht in verarbeitet-ausgemergelter Gestaltung, sondern in vollem, dichtem Wuchs und in schwerer Fülle ihre Glieder, Brust, Arme, Schultern und den starken Kopf auf starkem Halse trägt: das ist noch „romantischer Sozialismus". Das ist noch jenes Rauschgefühl, das, in der Plastik, auch Meunier seinen Gestalten gegeben hat. Als man noch meinte, das Volk bloß „erlösen" zu müssen: um eine Armee von Helden und Halbgöttern zu besitzen. Als noch nicht die harte Wirklichkeit alle jene von der Notwendigkeit der Volks-Erziehung überzeugt hatte, die nach der Volks-Befreiung riefen. So ist, wie bei Millet der Bauer, auch hier die Arbeiterin noch „romantisch" gesehen. Mit genialer Wucht, und in jener Kraft und ursprünglichen Stärke, die Daumier zum weitaus überragenden Übergangsmeister gemacht hätte, wenn er, wie Millet, sein Lebenswerk dieser Gesinnung hätte weihen wollen. Er wäre der große Vermittler geworden, der auf kongenialer Höhe zu jenem, nun ganz un-sentimentalen und un-romantischen, mächtigsten und bedeutendsten Darsteller des Wirklichen übergeleitet hätte, den das neunzehnte Jahrhundert geboren hat: zu Gustave Courbet.

Der Naturalismus in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts

Die Tendenz zum Diesseits, zum Leben und Erleben des Tages tritt um die Jahrhundertmitte völlig bewußt in die bildende Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ein. Sie ist für die Folge nicht mehr zu missen. Die Gesinnung, einmal ihrer Richtung nach gegeben, wird fortgebildet und bis in die letzte mögliche Konsequenz hinein verfolgt. In ungebrochenem Bogen führt dies Verlassen antikischer Gefilde über die Barrikaden der Romantik in die Straßen und die Stuben, in denen wir als die Menschen der tappend verlaufenden Stunden leben; führt von den Geschehnissen und Gefühlen der fernher leuchtenden Antike über die romantischen Ekstasen seltenster Begebenheiten zu dem täglichen Tun der täglichen Menschen. Der Blick wandert damit von den weiten, nur klassizistischen Träumen erreichbaren Horizonten über romantische Fernen in die umgebende Nähe, sieht hier dem Gegenüber in die Augen, findet den Nächsten und verweilt bei ihm. Was braucht es beschwerlichen Suchens nach romantischen Stoffen. Hier, neben dir, dein Lebensgenosse, dein Nachbar, der, den du täglich grüßest, hat sein Leben und sein Schicksal, wie Nero oder Alexander. Alles um dich herum: Kinder und Tiere, Bäume und Blumen, Lichter und Farben, nimm alle noch so nahen Menschen und alle noch so nahen Dinge in Blick und Herz, und du findest auch hier alle Tiefen und allen Reichtum der Welt. Wende den Blick vor dich. Auch die Nähe lohnt dir das Schauen. —

Wieso gerade jetzt, um die Mitte des Jahrhunderts, mit dem erneuten Vorstoß der unteren Schichten der Gesellschaft gegen die aristokratische Oberschicht in der Revolution von 1848, warum gerade jetzt der Naturalismus in den Künsten das Rufwort des Tages werden mußte, könnte nur stil-soziologisch be-

antwortet werden. Das neunzehnte Jahrhundert war seit seinem Beginn in besonders hohem Grade wissenschaftlich orientiert gewesen. Die Kraft der Geister richtete sich vornehmlich auf die Erforschung alles Tatsächlichen. Und das neunzehnte Jahrhundert hat ja auf allen Gebieten der Erkenntnis durch seine Forschungen und Feststellungen rein wissenschaftlicher Art wohl allein mehr geleistet, als die gesamte bisherige Kulturzeit zusammengenommen. Die Einzel-Tatsachen aber: daß in der Philosophie die erkenntniskritische Arbeit und im weiteren Verlaufe die exakte Psychologie der Metaphysik entgegentritt; daß die Historie vor allem anderen Spezialuntersuchungen zu pflegen beginnt; daß die Naturwissenschaften immer stärker vom Entwicklungsgedanken beherrscht werden; daß die Physik und die Chemie, daß Mathematik und Medizin, daß Technik und Volkswirtschaftslehre, Verkehrswesen und Handelsausbau, Lehrwesen und Hygiene in nie erlebtem Aufschwunge ihre Grenzen weiten: alle diese Siege des Intellekts im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts geben keine Erklärung des Naturalismus in den Künsten. Sie sind Parallelerscheinungen zu ihm, aber nicht seine Ursachen. Gleichzeitig mit diesem bisher noch nie erlebten Aufschwung des wissenschaftlichen Denkens und Forschens kommt es zu dem Naturalismus Flauberts und Zolas in der Literatur, zum Aufblühen der „Programm-Musik“ mit Berlioz und Wagner, zum Naturalismus der Schaubühne, zum Eindringen naturalistischer Stoffe und naturalistischer Darstellung in die Malerei. Alle jene wissenschaftlichen und technischen Bestrebungen bezeugen im Verein mit der neuen Orientierung des künstlerischen Schaffens die Allgemeinheit des Gesinnungswechsels der europäischen Menschheit. Doch sie geben nicht den letzten „Grund“. Diesen tiefen Grund, der wohl für die künstlerischen und für die wissenschaftlichen Tatsachen derselbe sein dürfte, können wir nicht nennen. Man kennt ihn noch nicht; man ahnt ihn nur erst in allgemeinen sozialen Verschiebungen.

DER OBJEKTIVE NATURALISMUS: DIE DAUER-EINSTELLUNG

Wir müssen uns also mit der Feststellung begnügen, daß dem so ist: daß der Naturalismus kam. Und er blieb oberstes künstlerisches Prinzip etwa vom Jahre 1850 bis zum Jahre 1900, also etwa zwei Generationen hindurch.

Doch wenn er auch allgemeines Stilprinzip blieb, so blieb er, als Naturalismus, doch nicht durch beide Generationen hindurch der Gleiche. Es lassen sich zwischen 1850 und 1900 wiederum zwei wesentlich verschiedene Stadien seiner Entwicklung feststellen.

Die „Eroberung des Wirklichen" vollzog sich in der ersten Generation, also bis etwa 1875, in dem Streben nach unbedingter Dauer-Einstellung vor der Natur; in der zweiten Generation aber, seit etwa 1875, wurde durchaus die seelische Moment-Einstellung vor der Natur gesucht und gepflegt.

Diese zwei wesentlich verschiedenen Einstellungen der naturalistischen Konzeption, die wir des Genaueren beim Wechsel der Orientierung um 1875 besprechen werden, mußten auch zu zwei wesentlich verschiedenen Objektivierungen im Bilde führen.

Die Dauer-Einstellung sucht möglichst den Charakter des Bleibenden im Gefühl zu wahren. Und sie wird sich deshalb, als Naturalismus, auch in der Darstellung mit Vorliebe möglichst ruhenden Objekten zuwenden; also solchen, die das Wesentliche ihrer sichtbaren Erscheinung mit dem Zeitablaufe nicht verändern. — Die Moment-Einstellung, deren spezifischer Charakter erst später zu erläutern sein wird, sucht rasch vergehende Gefühle zu fixieren, und wird deshalb, als Naturalismus, auch rasch vergängliche Objekte und Reize für die Darstellungen wählen. —

Es kann nun nicht wundernehmen, daß sich der um die Jahrhundertmitte neu aufkommende Naturalismus vorerst der Dauer-Einstellung hingab und damit Dauer-Darstellungen bevorzugte. Denn schon aus seelisch-ökonomischen Gründen kann nichts anderes erwartet haben. Der Schritt zur Natur hin, aus jeglicher Romantik fort, ist trotz allen Übergangs-Hilfen ein schwerer. Sucht man nun diese Natur zu erfassen, so sucht man sie zuerst dort zu bezwingen, wo sie sich am ehesten ergeben muß, weil man die Angriffe häufen kann: dort, wo sie dauernd bleibt, dem Blicke und der malenden Hand nicht weicht, wo immer wiederholtes Vergleichen und Überprüfen möglich wird.

So wird also vorerst die treueste Nach-Gestaltung möglichst ruhender Objekte die Aufgabe, die sich die neue Generation um 1850 stellt. —

Innerhalb dieser Einstellung aber, die für alle Künste gilt, ist die Darstellung speziell des Sichtbaren weiterhin abermals an ein Zweifaches gebunden: an ein Darstellen der Form und an ein Darstellen der Farbe.

Man könnte nun meinen, daß Beides gleichzeitig erstrebt und errungen werden könne. So weit wir aber die Entwicklung der Künste überblicken, pflegt, von den Uranfängen der Kunst an bis in unsere Tage, bei neu einsetzender naturalistischer Einstellung Eines der beiden Elemente als Erstes und vorerst allein heranzutreten: und zwar die Form.

Sucht man nach einem Grunde für diesen „Primat" der Form vor der Farbe — auch im Naturalistischen —, so dürfte er darin gefunden werden können, daß für den Menschen die Form ganz allgemein das biologisch weitaus wichtigere Element des Sichtbaren ist, als die Farbe. Denn die an der Form begrenzte Undurchdringlichkeit der Körper und damit der Zwang, ihnen auszuweichen, sowie die mit ihrer relativen, abermals durch die Form bestimmten Festigkeit verbundene Eignung, als „Werkzeug" zu dienen, lenkt die Aufmerksamkeit des Menschen bei jeglicher „Eroberung der Wirklichkeit", so in den Urzeiten bereits, wie in der Kindheit jedes Einzelnen, in jeder Beziehung immer wieder in erster Linie auf die Form. Und so vollzog sich denn auch die im Naturalismus der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts erstrebte „Eroberung der sichtbaren Welt" in den zwei Teilprozessen, daß zuerst das Formale der Umwelt, und dann erst ihr Farbliches bildmäßig festgestellt und dargestellt wurde.

Und hier wieder waren diese zwei Aufgaben sogar auf zwei Persönlichkeiten verteilt: Courbet brachte den Naturalismus der Dauer-Form; der frühe Manet, bis etwa zum Jahre 1870, den Naturalismus der Dauer-Farbe.

Die historische Darstellung wird demgemäß die Tatsachen auch in dieser Reihenfolge anzuordnen haben. Wir geben dabei — was ebenfalls erst später, im Gegensatze zu der Schaffensweise der folgenden Generation, näher zu erläutern sein wird — der Dauer-Einstellung den Namen: objektiver Naturalismus; der Moment-Einstellung die Bezeichnung: subjektiver Naturalismus.

Die Dauer-Darstellung der Form: Courbet

Der Naturalismus also kam. Und er kam um die Jahrhundertmitte, mit einem Prachtkerl von Menschen, mit einem wahren, starken, rassigen Bauern. Nicht mit einem Bauern wie Millet einer war, der, auch auf dem Lande geboren, den ursprünglichen Saft seiner Natur fast völlig mit der Sentimentalität städtischer Naturschwärmerei verschüttete. Sondern mit einem „peintre bête",

mit einem starken Tier, das sich im Herrgottszwinger der anderen um ihn ausnimmt wie eine rassige Dogge unter ängstlichem Gewürm.

„Wer Kunst sagt, sagt Poesie; es gibt keine Kunst ohne ein poetisches Ziel“, sagte Delacroix. „Es ist der reinste Unsinn, wie Raffael oder Michelangelo etwas zu malen, was man nie gesehen hat“, sagte Courbet. Und man erzählt, daß er sich vor Lachen schüttelte, wenn man ihm von „Seele“ sprach. Das Wort Stendhals; „La vérité, l'âpre vérité“, Wahrheit, herbe Wahrheit, wird Sehnsuchtsruf, und seit der Mitte des Jahrhunderts gilt der Satz: „Les chants ont cessé; l'heure est à la critique, à l'observation“. So galt denn auch Courbet der zum Neuen hin stets schwer beweglichen Menge als ein „Lumpensammler, der die Wahrheit im Straßenschmutz aufsucht“. Und war doch dabei ein König, der König dieses Diesseits, der Titan der Erde, wurzelfest und siegessicher, wie Antäus die Triebkraft dieser Erde selbst, von ihr stetig genährt und gestärkt, ihr Symbol, ihr Werk und ihr Werkzeug. Von mächtigster, gesundester Breitspurigkeit des Tritts, prachtvoll in Fülle, Kraft und Siegeszuversicht jener wahren Erdenmenschen, die das glückhafte Lachen der strahlenden Gesundheit umklingt, wo sie auch stehen. — Doch sie müssen s t e h e n. Denn sie sind von jener wiederum prachtvollen Borniertheit des antaischen Geistes, die Herakles mißachtet, weil sie ihn nicht erkennt; und sie werden so leicht überrannt, verkannt und von der Folgezeit vergessen, weil sie nicht ahnen, daß sie, in die Lüfte, von der Erde weggehoben, aller Kraft verlassen sind, und leichthin zu erwürgen. Darum kann Courbet demjenigen nichts geben, der mit dem Maßstab der Phantasie, mit den Kriterien naturfernen Schaffens mißt. Wer aber der Erkenntnis inne ist, daß die Menschheit zum Erstarken ihrer Natur von Zeit zu Zeit wieder neu die Kräfte braucht, die die Kultur verbraucht, wer diesen reißenden Hunger nach den Erfahrungen und Erlebnissen des wahren Erdendaseins kennt, wer sich auf dieser Erde feststellt und für ein paar Stunden oder Jahre leben, atmen, lieben, blutvoll und säftereich genießen, wachsen und gedeihen will: der erkennt Courbet als einen der Stärksten, Größten, Gesundesten, Wahrhaftigsten und Liebewertesten, die je gemalt haben. Man muß ihn mit derbem Griff, mit klammernder Umarmung fassen. Man muß als Bauer mit dem Bauern gehen.

Muther schildert den Menschen: „Wie Millet war er Bauer, ein ungeschlachter, derber Prolet, der mit der Kraft des Naturmenschen in die Kunst-

welt eintrat; schwer der Körper, plump und breit die Bewegung, kernig und hanebüchen die Rede. Sein festes, volles, gebräuntes Gesicht glänzte wie Bronze, wenn er in der Sonnenglut an seiner Feldstaffelei arbeitete. Wie ein Urweltswanderer erschien er 1869 den Münchenern, wenn er in weitem Anzug aus grauem Lodenstoff, die Leinenmütze auf dem Kopf, den Brûle-gueule im Mund, zwei wollene Decken mit Lederriemen um den breiten Körper geschnallt, derbe, dicksohlige Bergschuhe an den Füßen durch die Straßen Münchens daherschritt" (Ein Jahrhundert französischer Malerei, Berlin 1901, Seite 118).

Meier-Graefe schildert den Künstler: „So hilft ihm die Barbarei. Sie schneidet alles weg, was zu viel für das rein Instinktive sein könnte. Er wird nicht geistiger durch die Jahre, er wird mächtiger. Jede Spur von Intellektualität hätte ihn geschwächt, jede Zutat von Spiritualismus seine Kraft gemindert. Er besitzt den Intellekt und den Esprit, den Courbet brauchen kann, der malende Bauer" (Corot und Courbet, München, 1912, Seite 129).

„Savoir, pour pouvoir!" Wisse, um zu können! Dieses Wort aus der Vorrede des Kataloges der ersten Sonderausstellung Courbets im Jahre 1855 bezieht sich nicht, wie Manche glauben, nur auf das Technische. Sicherlich war auch hier viel zu tun. Man mußte die Darstellung in die Hand bekommen, man mußte sich die Mittel erst erwerben, die zu den Quellen führten. Aber diese Quellen des seelischen Genusses bleiben die Hauptsache. So wichtig die Technik wurde, sie ist hier, wie später im Impressionismus, das zweite; die seelische Grundeinstellung aber ist das erste. Und diese seelische Grundstellung, das Neue, Revolutionäre, Zukunftsfrohe war jenes Verhalten der Natur gegenüber, das wir im Kapitel „Naturnähe" geschildert haben. So ausschließlich wie selten in früheren Zeiten stellte man sich auf den Weg „von Außen nach Innen", auf das seelische „Empfangen" aller Erlebnisse ein.

Courbet ist 1819 geboren, um die Jahrhundert-Mitte also dreißig Jahre alt. Durch seine Bilder geht — wie durch Zolas Romane — zuweilen noch ein starker romantischer Strom; besonders in seinen Selbstporträts. Sein unerhörtes Selbstbewußtsein mag erklären, daß er gerade auch bei sich selbst mit dem Naturalismus nicht völlig Ernst machte und sich immer dann besonders in Szene setzte, wenn er in den Spiegel sah. So wie er sich selbst für einen Heros und Übermenschen hielt, der aller übrigen „Wirklichkeit" nicht zu vergleichen

sei, so steigerte er auch gerade seine Selbstporträts ins Über-Wirkliche des Romantisch-Heroischen.

Abb. 19. Wenn es sich aber um Fremdes handelt, dann wird er unerbittlich „objektiv“. Er malt im Jahre 1850, also mit einunddreißig Jahren, das „Begräbnis zu Ornans“. Eigentlich noch kein Meister-Werk, sondern ein außerordentliches Gesellenstück. Riesengroß, mehr als vierzig lebensgroße Figuren nebeneinander gereiht. Mehr ein Programm der „neuen Art“, als ein Bild.

Mit unerbittlicher Sachlichkeit. Ein Hohn auf alle Romantik. Ein Brutalisieren aller sentimentalischen Gefühle als bewußte Beleidigung des damaligen Publikums.

Das Aufreizende des Bildes liegt darin, daß ein Vorgang, der von sich aus alle Elemente des Gefühlsbewegten im Sinne der Romantik hätte: Vergehen und Sterben, Herbst und Sonnenuntergang, Tränen und Verzweiflung, kirchliche Handlung und Gesang, das offene Grab und den schwer herangeschleppten Sarg: daß dieser Schicksalsvorgaug so völlig, so über Alles rein sachlich behandelt wird, als wäre er die gleichgültigste, profanste Angelegenheit der Welt. Die Reihe der vierzig lebensgroßen Figuren marschiert heran, stellt sich in Positur, sammelt sich ums Grab. Der glatzköpfige Geistliche, der Kniende am Grab, die vertrunkenen Gesichter der Kirchensänger hinter ihm, der Hauptleidtragende in fast repräsentativ-posierender Stellung, über die Weinenden hinweg bis zum Hunde und dem neugierigen Kinde rechts: alle sind dazu gut, Modelle zu sein. Zu nichts anderem. Sie sind dazu gut, um an ihnen zu lernen, wie die Tatsächlichkeiten sind, und um dann diese Tatsächlichkeiten zu zeigen. Savoir, pour pouvoir. Wisse, um zu können.

Abb. 20. Mit zweiunddreißig Jahren, im Jahre 1851, malt dann Courbet die „Steinklopfer“. Jenes Bild, das als Paradigma für den gesamten objektiven Form-Naturalismus im dritten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts dienen kann.

Zwei Arbeiter an der Straße, zwei wirkliche, mühselige Menschen, in der stumpfen Tätigkeit des täglichen Tuns, des Steine-Klopfens und Steine-Tragens, lebensgroß, „wirklich“ im Format. Aus der Natur herausgenommen und in das Bild hineingesetzt. So wie sie nicht etwa der Sonntags-Spaziergänger, sondern der, den sein täglicher Weg über Land führt, an der Straße sitzen und arbeiten, ihr Leben auf der Straße verbringen sieht. „Wir haben auch Arbeit, und gar zu zweit, und haben die Sonne und Regen und Wind, uns fehlt nur

eine Kleinigkeit, um so frei zu sein, wie die Vögel sind: Nur Zeit!" Und so, wie man sie in Wahrheit findet, mühselig, stumpf, beladen, nicht Menschen der Seele, Menschen des Körpers, die für ihr Dasein des Herzens entbehren könnten, wenn nur die Arme stark, trage- und schlagkräftig sind, so stellt Courbet sie hin. Er sucht mit dem Auge ihre Form ab. Er drängt alles in sich zurück, was nicht registrierend, nicht beschreibend ist, was die Feststellungen seines Auges, „la vérité vraie" trüben könnte. „Wenn die Ereignisse der Welt (sobald sie die erste brutale Perzeption durchlaufen haben), dir wie übersetzt erscheinen, wie eine Fiktion des Dinglichen, die nur da ist, um gemacht zu sein, um beschrieben zu werden, wenn alle Dinge, selbst dein eigenes Dasein, dir keinen anderen Sinn mehr haben, als diesen: dann magst du dichten." Sagt Flaubert dies über die Dichtkunst, so hätte Courbet es ebenso für seine Malerei sagen können. Alles andere steht in zweiter Linie. „Der Maler besitzt nicht das Recht, die Formen der Natur zu verändern und dadurch zu schwächen", sagte Courbet. Dieses seelische Grundverhalten als möglichst „objektives" Einstellen, die möglichst weit getriebene Passivität beim Aufnehmen des Eindruckes der Natur, das Hierstehen und Registrieren — vorerst nur der Formen, nicht der Farben der Welt —, dieser möglichst unverfälschte Weg „von Außen nach Innen": das ist Kern und Ziel der neuen Gesinnung.

Haltung und Stellung der Figuren sind Arbeitshaltungen; sind Körpergesten, nicht Ausdrucksgesten. Ich hebe den Arm nicht etwa um „stolz" zu scheinen, sondern einfach um zu schlagen; ich hebe den Fuß nicht etwa um sinnend zu träumen, sondern einfach, um die Last zu stützen: ich tue alles eines objektiven, materiellen Zweckes wegen, um eine technische Leistung zu vollbringen, nicht um einem Gefühle Ausdruck zu geben. Und Courbets Auge jagt nach diesen Tatsächlichkeiten. Von der Innenform zum Umriß ist alles notiert, was formal sichtbar war. Courbet malt die Löcher in Hemd und Weste, weil sie dort waren, dort sind. Er notiert dieses Hemd und diese Weste bis in das Verblichene, Abgestumpfte der Säume hinein, Hose, Hut und Schuhe, das Strohbündel unter dem Knie, die verstreuten Arbeitsgeräte, Kochgeschirr und Steine, wo er sie fand, und wie er sie sah. Einen „Faltenwurf" gibt es jetzt ebenso wenig mehr, wie eine „Bildkomposition". Das Gewand hat jene Biegungen, die es als Ergebnisse der Arbeitshaltung haben muß. Licht und Schatten runden die Figuren der wirklichen Beobachtung gemäß, nicht

mehr zum Ausdruck irgendeiner Stimmung. Und selbst wo Courbet oberflächlicher zeichnet, wo er in kleinerem Detail oder in weiterer Ferne die Einzelheit wegläßt, gibt er dem Ganzen doch jenen Eindruck gesehener Natur, die eben bloß leichthin gesehen ist, dabei aber deutlich den Hinweis darauf enthält, daß der, der näher gehen oder schärfer zusehen will, alle Form in sachlicher Bestimmtheit bis in das kleinste Detail auch finden wird.

Bewegung, Gliederbau, Stellung, Verkürzung: hier erst ist jede Pose fort. Nicht, wie noch bei Millet, umweht leise die Luft des Ateliers die Figuren, in deren bestimmtem Gefühl, gesehen zu werden. Diese Steinklopfer hier haben keine Ahnung davon, daß sie gemalt werden. Man steht vor dem Bilde, wie wenn man, selbst unbemerkt, die Figuren in der Natur beobachten würde.

Lebens-groß, lebens-wahr, fest, voll, breit und sicher ist der Gesamteindruck der „Steinklopfer“. Nur Reste, nur wenige Hemmungen im Eindruck des Naturwahren verraten noch, daß Courbet eben der Erste ist, der sein Gesicht so ausschließlich dem Nahen und Sichtbaren zuwendet. Dabei muß allerdings die ganze Hemmungsgruppe der noch un-wirklichen Farben, die erst von der nächsten Generation bezwungen wird, ausgeschaltet bleiben. Denn da es das Gesetz der Stetigkeit jeder Entwicklung dem Einzelnen unmöglich macht, im ersten Anhieb auch gleich sämtliche Aufgaben einer neuen Einstellung zur Welt zu lösen, so dürfen wir Courbet aus dem Konservativen seiner noch stark galerietonig gehaltenen Bilder keinen wesentlichen Vorwurf machen. Er hat als Erster bloß das Problem angefaßt, die Form zur Naturnähe hinzuführen.

Sehen wir aber das frühe Bild der „Steinklopfer“ auf die Naturnähe seiner Form durch, so finden wir auch hier noch eine starke Hemmungsstelle. Sie geht von dem älteren der beiden Arbeiter aus. Er ist im Hämmern, in einer raschen Bewegung gegeben; doch Arm, Hand und Werkzeug zeigen dennoch genaueste Form bis ins kleinste Detail. Die Form ist also gegeben, wie sie wohl in der Natur auch während der stärksten Bewegung ist und bleibt; wie sie aber das menschliche Auge in der Bewegung nicht sehen kann. So muß denn Courbet, da er die Form genau sehen will, die Bewegung unterbrechen, zum Pausieren bringen. Er hält die Stellung des Schlagarms in einem beliebigen Moment fest und malt die Form bis in die Details durch. Damit ist zwischen dem inhaltlichen Geschehen und seiner formalen Fassung ein unauflösbarer Widerspruch gegeben.

Es gleicht diese Hemmung keineswegs aus, daß dabei gerade der Ruhepunkt des Umkehren's in der Bewegung vom Heben ins Senken gewählt ist. Denn auch der Umkehrmoment ist eben nur ein Augenblick. Auf die Bewegung hin erlebt, bleibt die Figur steif, stumpf, in Bewegungslosigkeit festgehalten. Was bei idealistisch-naturfernem Schaffen überhaupt nicht Streitfrage sein kann, was also etwa beim Diskuswerfer der griechischen Antike eben so ist, ob möglich oder unmöglich, weil es der Künstler so will; das ist hier bei naturalistischer Einstellung wirklich un-möglich und muß damit eine Störung des Grundgefühls ergeben. Dadurch aber muß es, wie jede Störung eines Gefühles, negativ wirken.

Man könnte meinen, Courbet hätte durch eine andere, nämlich durch eine raschere und skizzenhaftere Formgebung des Armes mit dem Hammer hier auch den Eindruck des schneller Gesehenen und damit den des schnelleren Geschehens vermitteln sollen. Aber auch das wäre ein Fehlschluß. Denn diese skizzenhaft bewegtere Formgebung allein des Armes hätte dann von ihrer inneren Gesinnung wie von ihrer formalen Haltung aus wiederum nicht zu dem Gesamten des Bildes gepaßt. Während im ganzen übrigen Bilde das Gefühl unbedingter Ruhe herrscht, hätte man sich gerade nur beim Schlag-Arm auf das Erlebnis einer rascheren Bewegung einstellen müssen. Auch dieses aus dem Ganzen herausfallende Gefühl hätte wiederum das Gesamtergebnis gestört und hätte damit negativ gewirkt. So bleibt der Arm mit dem Hammer schließlich als Hemmung bei der vollen Gefühlshingabe an das Bild bestehen, ist also ein „Fehler" des Bildes. Und es wird klar, daß der Mißgriff schon in der Grundkonzeption, in der hier getroffenen Auswahl des sachlichen Geschehens liegt. Denn jene naturalistische Haltung der Seele, die sich auf das Erleben der ruhenden „Objektivität" aller Form-Wirklichkeit einstellt und sich das Ziel setzt, Teil um Teil in voller Treue in das Bild zu übertragen, die muß, eben wegen ihrer seelischen Einstellung auf ein Dauererlebnis und wegen der daraus folgenden langsamen Technik, auch jene Sachinhalte vermeiden, die in rascher Vergänglichkeit vor dem Auge vorbeiziehen. Dieser objektive Naturalismus, auf dem Courbet, der frühe Manet, Leibl, Trübner fußen, hat auch seiner inneren Natur nach immer das ruhende Dasein vor dem bewegten Geschehen bevorzugt. Vom Begräbnis zu Ornans Courbets bis zu den späten Reiterbildern Trübners kann man dies feststellen. Und hält man Bilder des

noch naturalistischen früheren Manet gegen den impressionistischen späteren Manet, hält man Leibl gegen Liebermann, so wird schon in der Sachwahl der Bilder diese Einstellung des objektiven Naturalismus klar. Er lebt im Dauergefühl und bevorzugt deshalb ein ruhendes Dasein vor einem bewegten Geschehen. —

Abb. 21. Mit der an derartigen Gestaltungen gewonnenen Sicherheit geht Courbet nun im Jahre 1857 an das Bild „Les demoiselles au bord de la Seine". Es ist eines der größten naturalistischen Bilderlebnisse, und damit eines der größten Bilderlebnisse überhaupt, die das neunzehnte Jahrhundert vermitteln kann.

Schon vom Inhalt aus beherrscht das Gefühl satt ruhender Natur das Erleben. Lebensgroß wiederum und in breitester Lagerung sind die Figuren der beiden Mädchen gegeben. In die Rundung einer niedrigen Ellipse gedrückt, dick, schwerblütig, gestopft als Gruppe, ein lastender Figurenkomplex in eng umschließender Landschaft. Als flachte das Gefühl seelischer Erdennähe die Figuren an den Boden, als hätten die breiten Bauernhände Courbets als Werkzeuge der in ihrer Fülle schwer lastenden Natur die Leiber und Glieder und Kleider der Figuren zur Erde gepreßt. Breit liegt daneben der flache Kahn auf dem träge fließenden Wasser. Und darüber wölbt sich, flach und niedrig, der dicht angeschlossene und dicht in sich gefüllte breite Bogen der Blätter.

Voll, lebens-trächtig die beiden jungen, in ihrer Gesundheit blühenden Geschöpfe. Ohnmaßen sicher und ohne die leiseste Romantik. Ein Stück gesunder Malerei, ein Stück gesundester Natur. Fleisch und Brot des Daseins dieser Erde.

Man mag im ersten Anblick vor dem geradezu Animalischen erschrecken, das die Figuren haben. Wie sie lässig sind gleich satten Tieren, hingegeben an das Liegen, an Sonne und Müdigkeit, an die vitale physiologische Ruhe. Denn wie Tiere legen sie ihre Glieder ins Breiteste hin, füllen möglichst viel Raum in ihrem Behagen: den Kopf auf der breiteren Fläche der Wange, den Körper auf Brust und Leib, Arme und Beine umgebogen zur rundesten Ruhestellung in den Gelenken. Das schwerfällige Aufstützen der zweiten Figur, dem der Körper so wenig wie möglich folgt, macht das Lastende des Komplexes noch stärker fühlbar. Bis in die kleinsten Einzelheiten hinein, bis zu dem schwimmenden Blick der Augen unter den halb gesunkenen Lidern, bis

zu den „Schlafstellungen“ der Hände und Finger, ja bis zu dem leisen Sinken des Kinnes im Einschlafen, so daß hinter den geschlossenen Lippen die Lokkerung der beiden Kiefer erlebbar wird, die direktem Blick verborgen bleibt: mit meisterlicher Sicherheit ist alles bezwungen, was das Auge an Formen und Formverschiebungen gesehen hat. Als Ganzes in der Wirkung zum Erdennahen noch dadurch verstärkt, daß sich die Gruppe der Mädchen so tief an den unteren Bildrand legt. Sie rinnt gleichsam nach vorne im Bilde und staut ihre Fülle am unteren Rahmen. So lastet der Boden ganz schwer und voll.

Dazu kommt als Neues noch die Entdeckung der „Oberflächen“ an sich, die Courbet in die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts gebracht hat und die den Wirklichkeitscharakter seiner Bilder abermals verstärkt. Eine so hohe Ausbildung diese Entdeckung in Verbindung mit dem Farblichen späterhin bei Manet und Leibl gefunden hat, so geht sie in ihren Anfängen doch auf Courbet zurück. Courbet hat als Erster wieder das Entzücken gefühlt, das das Abtasten der Oberflächen auf ihren spezifischen Charakter hin, des Stoffes als Stoff, des Fleisches als Fleisch, des Haares als Haar für das Erleben bedeutet. Das siebzehnte Jahrhundert hatte in den Niederlanden und in Spanien Meister dieser Art gekannt, doch die Folgezeit hatte diese Freudenquelle über anderen, die sie suchte, vergessen. Courbet lernte und lehrte es wieder, der Schichtung des Felles eines Rehes, dem Gefieder einer Eule, der Furchung einer Baumrinde, dem Quellenden weiblichen Fleisches mit dem Auge nachzugehen, es gleichsam mit den Augen abzutasten und die Elastizität und Kühle oder die Weichheit und die Fülle, eben die spezifische „Lebendigkeit“ der Oberfläche-an-sich zu erleben. Zola hat Courbet mit Recht den „Faiseur de Chair“ genannt.

Abb. 22.

Die Darstellung dieser gleichsam „physikalischen“ Wirklichkeit der Materie wurde durch zwei Faktoren erreicht.

Vorerst lag es durchaus in der Konsequenz der Grundeinstellung Courbets, daß er bei der Eroberung des Wirklichen von der Festlegung der Formen im Großen immer mehr zum Studium der Formen des Details vorzudringen suchte. Je öfter er etwa nacktes Fleisch malte, desto mehr mußte es ihm darauf ankommen, mit dem Nachbilden des Formalen nicht früher aufzuhören, bevor er die kleinsten formalen Elemente, die mit dem menschlichen Auge überhaupt noch faßbar sind, wahrgenommen hatte. Courbet kam so zur Darstellung

der stofflichen Struktur der verschiedenen Materialien. Das Auge geht bis ins Kleinste der physischen Erscheinung der verschiedenen Stoffe nach, bis es gleichsam den „molekularen Aufbau“ der verschiedenen Materien gesehen und erkannt hat. Es ergibt sich dann bald, daß mit der Kenntnis und dem Nachbilden dieser formalen Klein-Struktur die unmittelbare spezifische Lebendigkeit der betreffenden Oberfläche gegeben ist, sowie man noch etwas Zweites dazunimmt.

Dieses zweite Element, das auch bereits von Courbet gebracht wurde, ist die Kenntnis der verschiedenen Tonwerte der Oberflächen. Lag die Kenntnis der struktuellen Details eines Materiales durchaus noch auf der Linie der rein formalen Eroberung des Wirklichen, so leitet das Studium der verschiedenen „Tönung“ verschiedener Oberflächen bereits zu dem Interesse an der Farbe des Wirklichen über. Zwar beruhen diese Tonwerte keineswegs schon auf dem Interesse an der „Farbe an sich“. Die Intensitätswerte der Farben, soweit sie die Malerpalette hergibt, werden erst in der Folgezeit von Manet gebracht. Vorerst handelt es sich bloß um die Verhältniswerte der Farben zueinander, sowie um ihre Abschattierungen in Hell und Dunkel. Der Materialcharakter der Oberflächen kann deshalb auch von graphischen Arbeiten gebracht werden, die auf die Farben ganz verzichten, und er bleibt auch bis zu einem gewissen Grade in den farblosen Reproduktionen der Bilder erhalten. Diese Tonwerte nun studierte Courbet bis ins Einzelne. Er geht den feinsten Abschattierungen im Verhältnis der Färbungen und dem leisesten Wechsel der Belichtung mit den Hebungen und Senkungen des Körperlichen nach und erreicht so in Verbindung mit der intimsten Kenntnis der formal-struktuellen Verschiedenheiten der Stoffe die unmittelbare Lebendigkeit aller einzelnen Material-Oberflächen. So ergeben, etwa beim vorderen liegenden Mädchen des vorigen Bildes, die Verhältniswerte der vielfachen Verschiebungen der lichten bläulichweißen Töne des Kleides, das Braunrot der Borte gegen das Gelbliche des Tuches über den Füßen, das Gelbe der kurzen Handschuhe gegen den noch leise „akademischen“, aber saftigen Fleischton, in Verbindung mit der formalen Charakterisierung der verschiedenen Materialien, des gröberen und des feineren Stoffes, des Linnens, der Spitzen, des Leders, der Haut: die völlige Qualitäts-Echtheit der Materie. „Ist das Farbe? Nein! Das ist wirkliche Haut!“ sagte Courbet zu einem Besucher, als dieser im Atelier vor dem Bilde eines weiblichen Aktes stand. Und

so haben auch etwa in den „Waldinterieurs mit Tieren", die Courbet so gerne malte, die Rehe in dem Glänzenden ihrer Felle, das Wasser im Spiegelnden, Schäumenden oder Sprudelnden seiner Oberfläche, die Steine im Feuchten oder Trockenen, die Bäume in der Rinde des Stammes und der Äste, in dem spezifischen Artcharakter ihrer Blätter, die Gräser, die Blumen, das Moos . . . alle das gleichsam animalische Eigenleben ihrer materiellen Stofflichkeit.

Aber auch auf die reine „Farbe an sich" hin angesehen sind die „Demoiselles" weitaus gesättigter als die „Steinklopfer". Es ist mehr Farbe „drin" im Bild. Und zwar volle, dickflüssige Farbe. Wie ein breiter Klex liegen die Figuren im Ganzen, wie hingeschüttet im zähe Rinnenden des Malmittels. Der „Galerieton" ist zwar noch nicht geschwunden. Das saftig-volle Grün der Bäume bleibt im Dunkel, die Wiese und das blaue Wasser halten sich still in den Farben, das erdbeerrote Kleid des zweiten der gelagerten Mädchen ist ebenso wie die Fleischmalerei durchaus noch unter einer alles umhüllenden Schicht gehalten. Doch das starke Interesse an den Tonwerten der verschiedenen Materialien führt Courbet stetig und zwingend auch zu einem stärkeren Aufmerken auf die reinen Farben an sich. Im Blumenstrauß etwa, der dem zweiten Mädchen locker und breit im rechten Arme liegt, sprüht eine frischere Buntheit der Farben auf; und das vordere Mädchen gar ist auffallend hell und leuchtet mit seinem lichtbläulich-weißen Kleid schon fast völlig durch den ganz dünn gewordenen, in seinem leise gelblichen Schimmer fast selbst sinnlich wirkenden Galerieton hindurch.

Das gleichsam Lebendige alles Stofflichen schließt sich nun mit der satten Farbe und dem kraftvoll Gesunden des Inhaltes zur lastenden Schwere des ganzen Bildes zusammen. Gerade diese Schwere aller Bilder Courbets, die eine gewisse „Größe" in sich schließt, ist jenes Element seiner Seele und seines Schaffens, das ihn stetig mit der Vergangenheit verbindet. Die Monumentalität der Gesinnung bei Delacroix, die man in seinen großen romantischen Affekt-Bildern erlebt, kann man hier in veränderter Orientierung wiederfinden. Besaß Delacroix im Pathetischen seiner Gesinnung eine „Gewichtigkeit" des Erlebens, so hat Courbet bloß das Pathetische verlassen, das Gewichtige aber beibehalten. Es wurde bei ihm zur Schwere des Bodens, zum Lastenden gesunder, vollsaftiger Natur. Doch so sehr man auch diese „Größe", diese Breitgriffigkeit Courbets als Wert erleben mag, das wichtigere Element wird entwicklungs-

geschichtlich doch immer jenes, das sich gegen die Vorzeit geändert hat. Es ist das zukunftsträchtige, es ist stets das folgenschwerere. Und diese Änderung, die Courbet in die Malerei brachte, ist seine bewußte und resolute, ja fast brutale Hingabe an das naturnahe Dasein, an die „Wirklichkeit“ der Welt. Diese Naturnähe, dies im Erdensinne Gesunde ist seine geniale Tat.

Dabei ist das Grundgefühl seiner Bilder — was im Gegensatz zum späteren Impressionismus besonders wichtig wird — das der unbedingten Ruhe und festen Beständigkeit. Ein unbedingtes Dauergefühl beherrscht den Eindruck, jenes Feste und Gegründete ruhigster Sachlichkeit, das sich mit zäher Geduld und unermüdlicher Ausdauer über das Objekt hin verbreitet. Jeder Quadratzentimeter des Objekt-Inhaltes ist in immer wiederholtem Fixieren in das Bild übertragen, tausendmal hat das Auge verglichen, zwischen Natur und Leinwand hin- und widergesehen, um die Formen in möglichster „Objektivität“ zu übertragen und in möglichster Treue wiederzugeben. Möglichst so wie die Dinge „sind“, das heißt, wie man sie bei immer wiederholtem Hinsehen auch immer wieder findet, möglichst so also, wie Alle sie sehen und sehen müssen, ist die Form gestaltet. Es ist jene Gesinnung des Ansaugens an die Natur, die etwa auch Leibl die unermüdete Ausdauer gab, drei lange Jahre hindurch und täglich mehrere Stunden lang, an Einem Bilde zu malen, das nichts als drei halblebensgroße Figuren enthält. Ein derartiges Schaffen erreicht in seiner Treue und Intensität dann jenes Echte der Natur, jenes Saftige und Blutvolle, das den Eindruck erweckt, als wachse das lebendige Leben im Bilde, als wären die Objekte greifbar mit den Händen zu fassen. Wärme und Kraft lebendigen Daseins strömt dem Auge entgegen, badet gleichsam die Seele gesund. So ist auch dieses Bild jenes Satten, ruhend Beständigen der Formgestaltung voll, die alle Bilder zeigen, bei denen das Bemühen um das Nach-Schaffen einer objektiven Wirklichkeit gelungen ist. Die Welt zeigt sich mir so, wie sie vor mir erschaffen war, und wie sie nach mir sein und bleiben wird. Das Gefühl des „Ewig-Währenden“, des „Immer-Bleibenden“ kann im höchsten Maße gerade auch von diesen Natur-Abformungen ausgehen. —

So wie es, ungefähr zur gleichen Zeit, in der Philosophie ein unerhörter Rausch der Seele gewesen sein muß, als der uns heute so öde anmutende „Materialismus“ Hieb auf Hieb die Welt entgötterte, dem Menschen alle Romantik des Jenseits und des Vor- und Nachher seines Lebens aus der Seele

riß, ihn als ein kleines, zufälliges Tier in den Riesenablauf des Weltgeschehens stieß, ihn aller Gottähnlichkeit, jedes freien eigenen Willens selbst entkleidete und in dem Weltensturm des Geschehens das „Auserwählte“ seines Menschentums vernichtete: um ihm dafür das Gefühl eben dieses Mitten-inne-Seins im Weltgetriebe und das Gefühl der allgemeinen Menschlichkeit, Brüderlichkeit und Gleichheit, des Mitschwimmens im Strome der Millionen zu vermitteln: ebenso mußte dies schrankenlose Hinwerfen Courbets an die wirkliche Natur dem, der für neue künstlerische Erlebnisse noch empfänglich war, die tiefsten Schauer durch die Seele jagen. Um jener vollen Saftigkeit, jener Blutfülle, jenes Greifbaren und direkt Erlebbaren willen, das wie ein warmes Bad und wie ein wahrhaft paradiesisches Labsal der darbenden Sehnsucht nach rein menschlichem Dasein ist. Und das nun in gleicher Weise zum höchsten Entzücken führen mußte, wie es vorher die weltenfernste Romantik getan.

Um also das Gefühl des Bildes in voller Gerechtigkeit lebendig zu machen, muß man sich im Geiste in die Zeit seiner Entstehung zurückversetzen. Man kann sich den Rausch derer, die um 1850 offene Sinne für dieses Neue hatten, gar nicht groß genug vorstellen. Jahrzehnte lang, bis an die Grenze des Überdrusses war die Phantasie gelabt, war den fernsten Zonen der Seele gedient worden. Da kam nun eine neue Welle über die Welt und mit ihr ein neuer Mann, der den Menschen die reinste Erdenluft und Erdenlust brachte. Diese Sonne schien wieder den Leiden und Freuden, diese Tatsächlichkeiten begannen ihre lang vergessene Sprache wieder laut und vernehmlich zu reden. Die romantischen Schwingen der Seele, deren man so müde geworden war, die so sehr alle Menschen ihrer eigentlichen Lebensheimat entfremdet hatten, konnte man abwerfen. Endlich konnte man wieder mit festem Tritt den Boden suchen, die Himmel verfluchen, die Phantasie verwünschen, die Ferne hassen, über die Toten böseste Worte sprechen und das wirkliche Leben in seine Rechte führen. Nicht genug emporzutreiben ist dieser Rausch der Erde. —

Courbet war ein ohnmaßen gesunder Mensch. Kein Genie im Geistigen. Doch ein Genie des Blutes. Und als solches in seiner Zeit mit Recht selbstbewußt, von größter Eigenliebe getragen, im bestimmten Wissen, der Herrscher unter den Malern seiner Generation zu sein. Von höchstem Stolz, wie nur Herrscher des Daseins sie haben können, ist daher auch seine Geste in jenem Bilde, in dem er sich selbst malt, auf der Wanderschaft, barhäuptig den Kopf

gegen den Himmel gestellt, den Rucksack auf den Schultern, in Hemdsärmeln und Wanderschuhen, wie er sich wiegt in der freien Luft, wie er badet in der Sonne, den langen Bart vorgereckt, ein Mensch, ein wahrhaftiger, lebendiger Mensch, und doch wie ein König in seiner starken irdischen Macht. Und in gleicher Weise grandios wie diese Geste des reinen körperlichen Daseins ist auch seine Geste des Schaffens, mit der er im Bilde, das sein Atelier mit einer Fülle von Besuchern gibt, in stolzem Herrschergefühl vor der Staffelei sitzt und Bäume, Himmel und Erde malt, zurückgeneigt, mit langhin gestrecktem Arm den Pinsel führt, daß es ist, als rinne sein warmes Blut unmittelbar aus dem Herzen durch den Arm in das Bild. Eine nackte Frau, die sinnliche Verkörperung des Diesseits, steht hinter ihm, lehnt ihren Körper ihm zu und sieht mit geneigtem Kopf auf die malende Hand, dem Meister des Wirklichen hingegeben. Das Herz wird voll und groß im eignen warmen Schlag. Schauer der Erdenhaftigkeit ziehen durch die Seele. „Une chose est belle“, sagt Zola, „parce qu'elle est vivante, parce qu'elle est humaine“. Die Arme breiten sich, die Seele wirft sich hin, zieht den Atem des Bodens ein, und heißeste Erfüllung schwängert das Herz. Erde, nimm mich hin. Dir weihe ich mein Leben.

Abb. 23.

Nicht groß genug, nicht voll genug mag man den Rausch dieser Wirklichkeit nacherleben. — Uns heute fast versagt, die wir mit naturalistischem Erleben ähnlich übersättigt sind, wie jene Zeiten es mit den Gebilden romantischer Phantasie waren.

Der ganze Formen-Naturalismus der Folgezeit nimmt seinen Ausgang von Courbet. Hundertfach ließen sich hier die Beispiele häufen. Und vielfach waren die Abwandlungen des Weges. Allen diesen Abwandlungen nachzugehen, tut für eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung nicht not. Es gibt neben dem Naturalismus des Gegenwärtigen einen Naturalismus der „Geschichte“, der sich bemüht, vergangene Dinge so darzustellen, wie sie zu ihrer Zeit gewesen waren; so etwa das Historienbild Menzels oder den Historischen Roman. Es gibt einen Naturalismus der größeren und kleineren Novelle oder Anekdote, die, meist bescheiden im Geistigen, das „Genrebild“ im Stile von Defregger oder

Knaus begünstigt. Es gibt einen Naturalismus des Bürgertums oder des Arbeiters. Ja, es gibt sogar einen Naturalismus des religiösen Gemäldes, wenn etwa die Kreuzigung Christi als Hinrichtungsszene der spätantiken Zeit gemalt wird, oder wenn ein Maler, wie Uhde, Christus zu den Heutigen kommen läßt, und damit das Erdenfernste dadurch naturalisiert, daß er es in das soziale Milieu des Tages stellt. Die Häufung der Beispiele würde die Erscheinung bereichern, aber die Erkenntnis nicht mehren. Und auch den noch lange nachschwingenden romantischen Tönen nachzugehen, würde im wesentlichen doch nichts ändern. Die allgemeine Formel, die, wie überall, nur Geltung im Großen hat, lautet immer wieder: Die Ab-Bildung der Dinge dieser Welt, indem man vor ihnen mit möglichstem Dauergefühl verweilt. Savoir pour pouvoir. Wisse, um zu können. Male, was ist. Und wie Alle es sehen. Das heißt im Wesen naturalistisch sein.

Die Dauer-Darstellung der Farbe: Manet bis 1870

Wir sahen, daß man als erste Aufgabe, die sich die Maler auf den Wegen zum Naturalismus stellen, immer ihr Streben nach Beherrschung der festen und greifbaren Umriß- und Innenform findet. Erst nachdem diese Aufgabe gelöst ist, tritt das Interesse an der freien, von der Form unabhängigen „Farbe an sich" überhaupt hervor. Was nicht greifbar ist, ist für die ersten Kämpfer aller naturalistischen Bild-Perioden auch nicht „wirklich". So geht etwa Eyck an den fernsten Baum, und wäre er auf dem Bilde meilenweit am Horizont, erst ganz heran, bevor er ihn darstellt. So weit heran, bis er ihn formal sehen und fassen kann, bis jeder Ast und jedes Blättlein klar werden in ihrem körperlichen Verlaufe. Diese körperliche Form wird vor allem festgehalten und dann erst mit Farbe gefüllt. So sieht auch Courbet, trotz seinem Mute zur Wirklichkeit und trotz seinem unermüdlichen Streben nach Wahrheit, doch noch immer in erster Linie die Form der Dinge, noch nicht ihre lebendige, frei in sich flutende Farbe.

Courbet malt seine Bilder noch im „Galerieton". Er hat zwar alle Farben, sowohl ihrem lokalen Charakter nach, wie auch in der Abschattierung ihres Tonwertes im Bilde. Aber er legt über das ganze Bild noch eine bräunliche Schicht, die „Galerie-Sauce", wie die Folgezeit diese deckende Hülle spöttelnd

nannte. Dieser gelbbräunliche Überzug der Bilder ist in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine konventionelle Gepflogenheit, deren sich die Maler gar nicht bewußt waren. Er stammt letzten Endes aus den Sammlungen alter Gemälde her. Die neuzeitlichen Maler studierten, als Helfer für die eigene Gesinnung, die Werke der alten Meister ähnlicher seelischer Einstellung. So kopierte Delacroix Gemälde von Rubens, so schulten sich die naturalistischen Meister in ihrer Jugend an niederländischen und spanischen Bildern des siebzehnten Jahrhunderts. Diese alten Bilder zeigen nun alle, wenn sie unberührt geblieben sind, eine deckende, gelbbraune Schicht. Wir wissen heute, daß diese „harmonische" Haltung der Bilder, die jeden kräftigeren Kolorismus zu vermeiden scheint, der ursprünglichen Absicht des Malers nicht zu entsprechen braucht. Der Firnis nämlich, mit dem man zur Erhöhung des Glanzes der Farben und auch zu deren Schutze das fertige, farblich leuchtende und koloristisch kräftige Ölgemälde überzieht, ist in frischem Zustande wasserklar und durchsichtig. Er wird aber im Laufe der Zeit immer trüber, nimmt eine gelbliche, oft braune Färbung an, verliert an Durchsichtigkeit und bindet damit die hellen Farben in eine gemeinsame trübe Harmonie. Heute weiß man auch, daß sich diese trübe Oberschicht, die an sich mit dem Kunstwerk gar nichts zu tun hat, sondern einer technischen Gepflogenheit und Forderung entspringt, ohne Schädigung des Bildes entfernen und durch einen neuen durchsichtigklaren Firnis ersetzen läßt. Bis zur Mitte des Jahrhunderts und darüber hinaus meinte man aber, daß diese Dunkelheit der alten Maltafeln, wie man sie heute noch in vielen Provinz-Galerien bei unrestaurierten Bildern finden kann, zum künstlerischen Charakter der Werke gehöre. Deshalb malte man, im inneren Anschluß an die alten Meister als Vorbilder eigenen Schaffens, auch die neuen Werke von vornherein in jener trübe-gelblichen Gesamthaltung, die die kräftigen Farbengegensätze der Wirklichkeit unter der Decke eines zusammenbindenden Gelb-Braun-Tones verbirgt. In alle Farben wird ein leichtes Gelbbraun gemischt, und krassere Stufen, besonders ein gegensätzliches Nebeneinander reiner Farben, werden vermieden.

So zeigen die Bilder Courbets, mögen auch schon manche farbliche Töne in relativ reiner Haltung aufleuchten, der Folgezeit gegenüber innerhalb der rein koloristischen Haltung noch Hemmungen im Erleben ihres Wirklichkeits-Charakters. Den Zeitgenossen Courbets konnte dies nicht auffallen; und auf

seine Zeit eingestellt vermag auch der heutige Aufnehmende an dieser Tatsache vorbei die volle Kraft des Courbetschen Wirklichkeitsgefühles zu erleben. Doch darin liegt ja eben die Relativität jedes Kunstgenießens und jeder „Schönheit", daß die Folgezeit verwirft, was die Vorzeit erlebt hatte; daß Kunstgeschichte treiben ein andauerndes Wechseln des Interesses, ein ewiges Untreu-Werden verlangt. Hier kann nicht, wie in der Wissenschaft, der Schüler auf dem vom Lehrer Errungenen festen Fuß fassen und einfach weiterbauen. Sondern hier muß, wegen der Abstumpfung aller Gefühlserlebnisse, der Schüler gegen den Lehrer, die Folgezeit gegen die Vorzeit aufstehen, und jeder, der wirklich kunstgeschichtlich erleben will, darf dieser ewig erneuten Kämpfe nicht überdrüssig werden. So wird auch hier gerade jener Komplex von Gefühlserlebnissen, an dem Courbet noch vorbeiging, die Farbe des Wirklichen, das Ruf- und Kampfwort der Folgezeit. Dem sinkenden Bannerträger nimmt der Folgende nicht die Fahne aus der müden Faust; sondern ein neues Banner flattert hoch, neue Ideale rufen zu neuen Zielen. Es ist dabei immer, als existierte für die Generation der Söhne keine verachtenswürdigere Gesinnung als jene, die die Väter als ihr Lebensheiligtum hochgehalten hatten. Tout nouveau, c'est beau. Was du ererbt von deinen Vätern hast, schlag es in Trümmer, um Neues selbst dir zu erwerben.

Dabei sind es, wie die Geschichte lehrt, immer gerade die Besten unter den Künstlern, die von ererbtem Glücke nichts wissen wollen. —

Läßt man also den Rausch abklingen, den die Wahrheit und Echtheit der Form bei allen Bildern Courbets erregt, und prüft mit dem von den Leistungen der folgenden Generation geschärften Auge die Bilder rein auf ihre Farbe, so versagt ihr Eindruck gerade in ihrer Naturwirklichkeit. Diese Hemmungsgruppe wird nun das wichtigste Kampfobjekt der Folgezeit.

Edouard Manet ist Führer und Sieger in diesem Kampfe.

Wir wählen fünf Bilder, die sich über die zwanzig Jahre des eigentlichen Schaffens von Manet verteilen. Manet ist 1832 geboren und wird einundfünfzig Jahre alt; er stirbt im Jahre 1883.

Was er bis zu seinem dreißigsten Jahre malt, zeigt die Befangenheit und die Abhängigkeit des Lernenden. Auch „Le chanteur espagnol" (Le guiterero) aus dem Jahre 1860 gehört, trotz manchem Reifen, noch zu diesen Jugendwerken. Manet macht Studienreisen nach Belgien, Holland, Deutschland, Italien;

er kopiert Bilder von Velasquez, Tizian, Tintoretto und anderen; er wird im besonderen außerordentlich stark von Velasquez und Frans Hals angeregt und beeinflußt; und er malt Bilder, wie sie alle begabten jungen Maler malen: jedes mit einem anderen Gesicht. Er lernt.

Was er bis zu seinem Dreißigsten spricht, läßt den Mann der eigenen Gesinnung und besonderen Art erkennen, der dadurch zum Führer berufen scheint, daß er die Luft der neuen Zeit spürt. Mit neunzehn Jahren tritt er in das Atelier Coutures ein, mit einundzwanzig Jahren ist er anerkanntes „Schulhaupt", der Kopf jener Schülergruppe, die, gegen den Lehrer, weiter und vorwärts will. Daß sich der einige Jahre ältere Feuerbach, gleichzeitig Coutures Schüler, nicht zu dieser Gruppe der Frondeure stellt, spricht ihm das Urteil. Feuerbach weicht der neuen Zeit nach Italien aus. Manet dagegen sagt, als Schüler im Atelier, zu einem widerspenstigen, gegen alle dringlichen Forderungen immer wieder „italienisch" posierenden Modell: „Wir sind nicht in Rom und wollen nicht nach Rom; wir sind in Paris und gedenken hier zu bleiben." Und wirft Bomben im Atelier Coutures. Vorerst mit Worten. Die Werke reifen später.

Es rechtfertigt und erklärt mühelos Manets revolutionäre Stellung im Atelier und seinen scharfen Gegensatz zu seinem Lehrer, daß in dem Jahre, in dem Manet in das Atelier Coutures eintritt, Courbet die „Steinklopfer" malt. Aus diesem Zeitgefühl, aus dieser Gesinnung des Tages heraus sagt Manet: „Ich weiß eigentlich nicht, warum ich hier bin. Das Licht ist falsch, die Schatten sind falsch. Wenn ich in das Atelier komme, glaube ich, in ein Grab zu steigen." Dem obenerwähnten Modell sagt er, gegen dessen Posen gewendet: „Halten Sie sich auch so, wenn Sie Ihre Radieschen bei der Gemüsefrau kaufen?" Seinem Lehrer sagte er: „Ich male, was ich sehe, durchaus nicht das, was anderen zu sehen einfällt. Ich male, was da ist, und nicht, was nur in der Einbildung existiert."

Man kann mit Recht behaupten, daß Manet diese Worte im tieferen Sinne der Zeit gar nicht für sich selbst spricht; sie sind Kennzeichen der Kunstweise Courbets, des „objektiven Naturalismus der Form". Keiner der Aussprüche bringt Courbet gegenüber etwas Neues. Aber daß Manet so völlig jenes Neue, das Courbet heute erst erkämpfte, schon als Schüler zur zweifellosen Basis für sich selbst nimmt, dies beweist seine berufene Führerschaft für das Morgen.

Gleichzeitig läßt diese Einstellung des jungen Manet voraussagen, daß seine eigenen fertigen Frühbilder, jene, in denen nicht mehr der Schuleinfluß von Velasquez oder von Hals her den stärksten Ton bildet, ihrer inneren Gesinnung nach Courbetsche Bilder sein werden. Und sie waren es auch. —

Das „Frühstück im Grase", gemalt im Jahre 1863, ist ein noch „abgestelltes" Bild. Eine Hauptgruppe, zwar etwas seitlich nach rechts verschoben, aber völlig aus dem Ganzen lösbar. Und zwar lösbar im alt-kompositionellen Sinne. Manet entnimmt nicht nur diese Gruppe — in allem Wesentlichen der Gesamtkomposition wie der Einzelstellungen der drei Vordergrundpersonen — einem alten Stich aus der Schule Raffaels, sondern er rundet und schließt sie sogar noch als Komposition durch das Hinzufügen der vierten kleinsten Gestalt im Hintergrunde. Wenn man die Spitze eines Zirkels in den gespreizten Zehenwinkel der linken weiblichen Figur einsetzt, kann man einen Halbkreis beschreiben, der die ganze Gruppe der vier Figuren umfaßt: er geht über die Rückenlinie der Frau links zum gebeugten Rücken der weiblichen Figur im Hintergrunde und findet über diesen hinweg zum Ellenbogen des rechten Mannes Anschluß an die vordere Horizontale des gestreckten Beines. Bemerkt man dazu noch, daß die Frau im Hintergrunde weder in ihrer Proportion noch in der Art, wie sie „ausgemalt" ist, zur Entfernung stimmt, in der sie stehen soll, so wird die ganze Figurengruppe als ein Komplex deutlich, der ohne Rücksicht auf den Tiefenraum flächenhaft zusammengebaut ist. Die Gruppe ist damit völlig in „klassisch-akademischem Sinne" von ihrer Folie ablösbar. Abb. 24.

Sieht man weiterhin, wie Manet mit dem Landschaftlichen durchaus den Figuren „ausweicht", wie die Bäume in kompositioneller Befangenheit und in der noch kindischen Furcht, die Gruppe zu „stören", stets zwischen oder neben den Personen wurzeln, wie die Landschaft um die Figuren „herumgemalt" ist, sich zaghaft bis zu ihnen heranschiebt und die Waldlichtung damit eine Lichtung der Angst oder zumindest der Vorsicht wird: dann wird die Landschaft im Verhältnis zu den Menschen in naturalistischem Sinne einfach unmöglich, in gänzlich falscher Proportion gesehen. Das Kulissenhafte, geradezu Schemenhafte des Bild-Hintergrundes, das nicht „Zusammen-Gesehene" der vorderen Figurengruppe und der weit vertieften Landschaft wird offenbar, und damit fällt das Bild vollkommen in zwei Teile auseinander.

Stellt sich aber die formal-kompositionelle Haltung des Bildes in dieser Weise auch als uneinheitlich heraus, so ist damit dennoch gleichzeitig gesagt, daß Manet bereits in jungen Jahren über das Vordergrund-Malen Courbets bewußt hinausstrebt. Zwar ist ihm das räumliche Zusammennehmen von Figuren und Bildtiefe hier noch nicht gelungen, zwar zerbricht er sich mit diesem Versuch jene naturalistisch feste Bildform wieder, die Courbet in seiner Beschränkung auf die figural-formalen Vordergrund-Probleme schon durchaus gewonnen hatte. Doch dieser Versuch war, mag er vorerst auch mißlungen sein, eine äußerst folgenschwere Tat. Denn um von der in ihrem Umriß gefangenen Lokalfarbe völlig loszukommen, bedurfte es, wie wir sehen werden, nicht nur der Entdeckung der Farben an sich, sondern auch der des freiströmenden Lichtes und der Alles umhüllenden Luft. Diese beiden aber konnten wieder ohne Bild-Tiefe nicht entdeckt und nicht erlebt werden. Zu dieser Entdeckung wieder war ein Durchbrechen der auf Vorder- und Mittelgrund beschränkten Maltafel in den Hintergrund hinein notwendig. Behielt Manet nun vorerst auch beim ersten Versuche die Stücke in der Hand, so konnte doch seine Jugend die Gewähr geben, daß das, was er heute noch fruchtlos erstrebte, in Zukunft zu seinem sichersten Besitze gehören werde.

Hand in Hand mit diesem Kampf um die Bildtiefe geht dann Manets Kampf um die Farbe. Auch hier bringt das „Frühstück im Grase" erst die Anfänge. Im allgemeinen ist die Stellung Courbets zur Farbe noch nicht weiter entwickelt. Das Bild ist im Großen durchaus noch im Galerieton gemalt und bietet sich daher in seinen wesentlichen Teilen als eine braungrüne Gesamtfläche. Viel Schwarz und Grau ist verwendet, und selbst der Körper der nackten Frau, der etwas heller hervorkommt, bleibt farblich noch durchaus unter der Schicht, die auch noch in allen Bäumen das Grün zum Braunen hin verdeckt.

Doch an zwei Stellen des Bildes sind die Fesseln dieser altfarblichen Anschauung gebrochen. Einmal in der lichten Weite, in der sich die Landschaft hinten über der gebeugten Mittelfigur öffnet. Hier weitet sich nicht bloß formal der landschaftliche Kreis, sondern das Gelbbraun der Decke löst sich zum Hellen hin. Und dort in der Ferne, im Luftigeren der Fügung, wird Manet freier und findet den Mut zu wirklich erlebten Farbtönen.

Die zweite Stelle, an der sich Manet von der konventionellen bräunlichen Farbentönung frei macht, ist das Stilleben links vorne. Hier ist die Deck-

schicht des Galerietones völlig geschwunden. Blau als blau liegt das Kleid, Gelb als gelb, mit schwarzem Band, der Hut. In hellen Tönen ist dieser ganze Komplex gehalten. Und soweit Schwarz darin vorkommt, ist es positive Farbe geworden, als Erlebnis gesehen, nicht in traditioneller Art gleichsam als Negation der Farbe mitgemalt. Gerade in dieser Bild-Ecke wagt Manet den ersten größeren Schritt; und hier ist er ihm gelungen. Ein Farbenzusammenklang von derartiger Frische ist in diesem Bildwinkel, daß, herausgeschnitten und für sich gerahmt, diese Ecke ein völlig in der Farbe befreites, und damit für jene Tage „revolutionäres" Bild gegeben hätte.

Doch innerhalb stetiger Entwicklungen nehmen derartige Neuerungen gegen eine anerkannte Kunstweise fast immer von den Stellen der geringsten Aufmerksamkeit und damit des geringsten Widerstandes her ihren Ausgang. Hier, wo es sich um den Kampf gegen die farbentötende Deckschicht des Galerietones handelt, vom Hintergrunde und von einem Stilleben aus. Sie sind als erste Versuche durchaus in sich berechtigt und für die erwähnte stetige Ineinanderführung verschiedener Anschauungsweisen und Entwicklungsstufen auch von höchster Wichtigkeit. Doch wenn sie sich in einem größeren, völlig anders orientierten Bildganzen als Detail finden, so schädigen sie den Komplex meist durch die „Störung des Grundgefühles" empfindlich. So nehmen sie hier dem „Déjeuner sur l'herbe" Einheit und Zusammenhalt. Das farblich kräftige Stilleben beschwert das Bild links unten so stark, daß die Gesamtkomposition völlig schief im Rahmen hängt. Auf die farbliche Flächenbelastung hin empfunden ist sie völlig aus dem Gleichgewicht geraten. Die Reproduktion, die die Farbtöne in Eins bindet, läßt dies nicht fühlen. Doch das Original fällt, wie im Formal-Räumlichen, so auch im Farblichen auseinander und ordnet sich erst ins Gleichgewicht, wenn man das Stilleben verdeckt.

Von Manet aus gesehen muß der Rausch und das Freiheitsgefühl, das Neu-Erleben der Welt gerade beim Malen dieser Bild-Ecke ganz außerordentlich gewesen sein. So sehr auch dieses Stilleben das Bild als Ganzes farblich zerreißt und das Hineingeklebte der Figurengruppe noch peinlicher deutlich macht, so wichtig ist es, nach der Befreiung der Form und ihrer Hinführung zur Natur durch Courbet, nun als Keim zur Befreiung der Farbe. Es wird damit das erste Beispiel der völligen Befreiung objektiv-naturalistischer Malerei von jeglicher fesselnden Tradition. In diesem Stilleben in der unteren linken Bild-Ecke

des „Frühstücks im Freien“ von Manet sind Form und Farbe zum ersten Mal in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts in gleicher Weise, in gleicher Freiheit und Intensität dem vollen Eindruck der Natur entgegengetrieben.

Uns Heutigen ist damit dieses Stilleben als Verheißung für die Zukunft das Wichtigste des Bildes geworden. Doch wir dürfen für die historische Betrachtung dabei nicht der zeitgenössischen Berichte vergessen, die beweisen, daß Manets „Frühstück im Grase“ seinen aufrüttelnd revolutionären Charakter für das damalige Publikum weder vom Formalen noch vom Farblichen her hatte. Man übersah damals dies Stilleben. Das Ziel, die Fortführung der Befreiung der Geister von der Romantik erreichte dieses Bild immer noch vom Inhaltlichen aus.

Um dies nachfühlen zu können, darf man nicht übersehen, daß nun einmal vollständig bekleidete und modern gekleidete Männer mit einer nackten Frau im Freien zusammengebracht sind, wirkliche Menschen in wirklicher Natur. Da hilft die Parallele mit dem „Konzert“ Giorgiones im Louvre nichts. Denn wir leben mit Manet in Paris, im Norden, wo das Entkleiden ein wesentlich erotischeres Unterfangen ist, als im Süden. So mußte diese Zusammenstellung bekleideter und nackter, dabei naturalistisch gezeichneter Figuren in freier Natur unerhört neu, unerhört aggressiv wirken. Und zwar — wie ohne weiteres auch heute noch fühlbar ist, sowie man sich in die Seele eines mit romantischem Erleben Übersättigten hineindenkt — neu, aufrüttelnd, im Erlebnis unerhört bereichernd gerade von seinem Mut zum Wirklichen aus. Von seinem Mute zu den Tatsachen auch gegen die Gesetze der gesellschaftlichen Konvention. So unerhört die Situation an sich dem Bourgeois scheinen mußte, so sehr sie seine, in tätliche Insulte gegen das Bild ausartende Wut erregen mußte: so lebenskräftig war sie eben in ihrem Angriff auf diese Ruhenden, Gesättigten, Konservativen. So erweist sich auch Manet mit seinem ersten „eigenen“ großen Bilde als einer jener Trotzigen und Angriffsbereiten, die jede Kampfzeit eines neuen Stiles braucht.

Manet bleibt in seinem Streben nicht lange allein. Bald sammelt sich eine Gruppe gleichgesinnter junger Maler um ihn. Unter diesen macht im Besonderen Claude Monet dem bloß acht Jahre älteren Edouard Manet die Führung in

jenem Kampfe fast streitig, der jetzt um die von allen „Jungen“ ersehnte Befreiung der Farbe aus dem Zwange der Tradition entbrannte. Eine ganze Reihe von Bildern, die in den sechziger Jahren gemalt wurden, zeigen diese Tendenz, die ja unmittelbar auf der Linie des vordringenden Zeitgefühls, eben des Naturalismus lag. Die Entwicklung geht so konsequent und sicher vorwärts, der Mensch befreit sich so langsam und allmählich nur vom Zwange der Überlieferung, daß derjenige, der solchen Entwicklungen nachschreitet, die kleinsten Schritte machen, ja Fuß vor Fuß setzen muß, ohne Zwischenraum in engster Stetigkeit. Wir allerdings können hier aus der geschlossenen Linie nur die Hauptpunkte herausgreifen, wenn wir die ermüdendste Breite der Darstellung vermeiden wollen.

Wir wählen als Repräsentanten der ganzen Gruppe ein Werk, in dem die Befreiung der „Farbe an sich“ bereits vollständig durchgeführt ist: das Bild der „Erschießung des Kaisers Maximilian“ von Manet, das in den Jahren 1868 und 1869 entstand. Hier endlich ist, zum ersten Male im Vergleich mit allen bisherigen Beispielen, die Farbe über das ganze Bild hinweg so gegeben, wie man sie sieht, gar nicht mehr, wie man sie „weiß“. Diese „Befreiung vom Zwange des Wissens“ will nichts anderes besagen, als daß die Summe aller Erinnerungen an vergangene Farb-Erlebnisse, die der Einzelne, sei es vor Kunstwerken, sei es vor der Natur, gemacht hat, der lebendigen Gegenwart des gerade gegebenen Farb-Erlebnisses weichen muß. Die Schleier des Galerietones sind dabei völlig vom Auge genommen, die Farbe spricht als Farbe. Man fühlt nun ihrem eigentlichen Leben aufs Eindringlichste nach.

Abb. 25.

Es handelt sich in dem Bilde der Erschießung Maximilians um eine Haupt- und Staatsaktion. Aber sie ist mit jener Natürlichkeit und Schlichtheit gegeben, die weit ab liegt von jeder romantischen Aufsteigerung. Es ist das einzige Bild, das Manet gemalt hat, ohne das Dargestellte wirklich gesehen zu haben. Doch wollte man daraus auf eigentliche „Phantasiemalerei“ schließen, so würde man falsch urteilen. Manet hat monatelange Mühe darauf verwendet, sich das Bild so vor Augen zu stellen, wie es „war“, wie er es wirklich gesehen hätte, wenn er dabei gewesen wäre. Er wollte gleichsam das Exempel eines naturalistischen „Geschichtsbildes“ geben, und unterrichtete sich deshalb nach Photographien aufs genaueste über die Situation, er las Berichte über das Ereignis, und er holte sich schließlich, als nach mehrfachen Versuchen die An-

ordnung des Ganzen für ihn feststand, französische Soldaten aus einer Kaserne in sein Atelier, um zu „sehen“, was er male; er malte dann auch die Generäle nach Modellen seiner Freunde, den Kaiser nach einer Photographie. So hatte er mit den Hilfen der Erfahrung und der Anschauung das Bild schließlich so verlebendigt, daß es als „wirkliches“ vor ihm stand. Als hätte er es objektiv gesehen. Und mit der Emotion reinster Objektivität mußte dann auch das Bild wirken, das die Staatsaktion ohne jede Pose, in schlichter Sachlichkeit gab. Denn um nur ja nicht den Eindruck eines „besonderen“ Geschehens im Sinne der Romantik zu erwecken, dämpft Manet das Herz zu ruhigstem Schlagen und zwingt damit das Auge zum ruhigsten Schauen.

Drei große horizontale Streifen teilen das Bild: der gelbe Boden, die graue Wand, die grüne Ferne. Mit diesen Horizontalen allein schon ist die Darstellung im Zwang völliger Ruhe. Und um diese Ruhe der Horizontalen auch nicht im Detail durch erregendere schiefe Linien zu unterbrechen, nimmt Manet sogar den leisen naturalistischen Fehler der allzu horizontal gestellten Gewehrläufe auf sich. Rein sachlich, ohne jede romantisch-seelische Bewegtheit stehen dazu die Soldaten da, neigen die Köpfe, zielen, schießen. Zuerst auf die linke Figur, dann wird die rechte kommen, zum Schluß der Kaiser in der Mitte. Und schlicht, aufs Äußerste sachlich, wie die mechanisch-technische Bewegung der reinen „Körperhaltung“ der Soldaten, ist auch die Haltung der drei Verurteilten. Schwach blinzelt der Kaiser dem Tode entgegen. Ohne Gedanken ans Gesehenwerden, mit seinen Genossen in seinem Schicksal allein.

Es mußte einer Zeit, die noch nicht an getreueste naturalistische Schlichtheit gewöhnt war, den tiefsten Eindruck machen, diese Tragik so still und sachlich dargestellt zu finden. Nun aber, wo das Geschehen, das „Was“ des Bildes zur stillsten Haltung bezwungen war, hatte das Auge Zeit und Ruhe für die Farbe. Nun erst suchte es die Welt ab, um Farbe zu finden, wo es auch sei. Da sind die Uniformen der Soldaten. Sie werden zu Trägern der Farbe. Die Fläche wird lebendig. Die Farbe wird flüssig, leise wogt sie auf. Sie rinnt an die Grenzlinien der Form, lockert leise die Konturen und füllt in körperlichem Eindruck die Fläche. Noch halten deren Grenzen halbswegs stand. Noch sondert sich, selbst im Übereinanderschieben der Rücken, Körper von Körper. Doch schon beginnt die Farbe den Kampf mit der Form. Und wie sie im nahen Vordergrunde die deutlich durchzogenen Grenzlinien bereits nach

innen hin aufzulösen beginnt, so nimmt sie in Mittel- und Hintergrund stellenweise bereits die volle Herrschaft an sich. Das Gesicht des Kaisers etwa oder der Rauch der Gewehre oder die Bäume des Hintergrundes, die Mauerwand und ihre Grenze gegen den Boden hin, sind nicht vom Kontur her, sondern von der Innenfläche aus gemalt. Hier ist nicht erst die „feste Form" gezeichnet und dann mit Farbe bedeckt; sondern der Innenkörper selbst wird in der Farbe, ist in sich als farbiger Komplex erlebt.

Was dadurch der Formgebung an Detail verloren gehen muß, das wird ebenfalls durch Bereicherung der farblichen Erscheinung ersetzt. Wie sich das Auge auf das Farb-Erlebnis einstellt, schärft es seine Unterscheidungskraft und entdeckt neue Sensationen. Zwar sind alle Rücken von Einem dunklen Graublau überflossen; doch dieses Graublau hat, je nach der Wölbung der Fläche und nach ihrer Neigung zum Licht, einen anderen „Ton". Nun gilt es, alle diese Verschiedenheiten zu sehen, zu erleben und zu geben. Weiß sitzen die Gurten, in blauen Fond gebettet, weiß klingen die Gamaschen von unten herauf. Hell sind dort die Hemden, hier der Rauch. Gelb ist der Boden, aber wieder ist es weder ein Gelb in Einem Farbwert, noch eine nach dem Gesetze geometrischer Schattenkonstruktion abgetönte Farbfläche. Sondern jeder Quadratzentimeter hat sein Leben für sich. So wie jedes kleinste Teilchen der Natur, wirklich gesehen, für Courbet seine formale Struktur besaß, so hat es nun für Manet sein farbliches Leben. Manet sieht die Flächen ruhig und dauernd in ihren Farben leuchten, er tastet sie mit seinen Augen ab, sieht immer wieder hin, läßt sich immer wieder mit neuer Frische des Erlebnisses erfüllen, und berauscht seine Augen und sein Herz mit dem unerhörten Farbreichtum des wirklichen Daseins, des Daseins in der Fülle des Farblichen. —

Damit ist das Ziel erreicht. Um 1870 hatte die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich jene Eroberung der objektiven Welt, die mit Courbet begonnen hatte, zu ihrem Ende geführt. Nun war die Welt nach Dauer-Form und Dauer-Farbe naturalistisch bezwungen. Wisse, um zu können: jetzt galt es der vollen Erscheinung des Wirklichen nach allen seinen Seiten. Jenes Wirklichen, wie es sich zeigte, wenn es in Ruhe blieb. Der Dauer-Charakter der Welt in ihrer ganzen Fülle stand nun den Malern offen. Sie holten sich in der Folge in reichstem Ausmaße, was sich ihnen bot. Wie auf breitem Strome zog von da ab die naturalistische Dauer-Malerei ihre Bahnen.

Manet würde einer der Großen des Jahrhunderts bleiben, wenn er in seinem Leben nichts anderes gebracht hätte, als die Befreiung der Dauerfarbe zu eigener Kraft. Doch er stand nicht stille. Er, der der Courbet der Farbe geworden war, sollte in den zehn Jahren, die ihm noch zum Schaffen blieben, nochmals etwas Neues, noch eine zweite große Eroberung bringen. Teilt er sich mit Courbet in die Führerschaft der objektiv-naturalistisch gesinnten Generation von 1850 bis 1875; so wird er dank seiner noch unerschöpften Kraft und seiner außerordentlichen Begabung auch der Führer und Sieger im Kampfe der nächsten, subjektiv-naturalistisch gesinnten Generation zwischen 1875 und 1900.

DER SUBJEKTIVE NATURALISMUS: DIE MOMENT-EINSTELLUNG

Pleinairismus und Impressionismus

Der Stil der Malerei, der sich seit den siebziger Jahren ausbildet, heißt allgemein üblich: Impressionismus. Wenn wir für die umfassende Bezeichnung dieser Stilperiode von 1875 bis 1900 einen neuen Namen, den des „subjektiven Naturalismus" wählen, so müssen wir diese Neuerung begründen.

Wir gehen zu diesem Zwecke auf den „objektiven Naturalismus" zurück. Als objektiven Naturalismus bezeichneten wir das Streben derer um und nach Courbet, der Generation von 1850 bis 1875, nämlich deren Unternehmen, die Dinge so darzustellen, wie sie wirklich s i n d. Läßt man alle erkenntnistheoretischen Erwägungen beiseite, so kann man sich wohl klar machen, was mit dieser „Darstellung der Dinge, wie sie wirklich sind", gemeint und erstrebt war. Es lag diesem Streben jene Auffassung der Welt zugrunde, die man in der schulmäßigen Philosophie als den „naiven Realismus" bezeichnet: das Verhalten, das die Inhalte und Gegenstände dieser Welt unmittelbar zu ergreifen meint, dem sie einfach da und wirklich sind, und das von ihrer Existenz außerhalb unser, ganz unabhängig von der erfahrenden Persönlichkeit, völlig überzeugt ist. Die Dinge und Vorgänge, die gesamte Außenwelt ist und bleibt da, auch wenn man sie nicht sieht, hört, tastet, riecht oder schmeckt. Wenn man weggeht, wenn man stirbt, wenn man selbst als Individuum gar nie gelebt hätte, würden alle Dinge als unabhängig von uns daseiende „Wirklichkeit" in

ihrer Art, in ihrer „Objektivität“ bestehen bleiben. Und zwar ist diese Objektivität als Dasjenige definiert, was man bei immer wiederholtem Erleben immer wieder wahrnimmt.

Die Schaffensweise der Künstlergeneration seit 1850 folgt durchaus dieser Anschauung vom „Abspiegeln“ der Dinge in unserer Wahrnehmung. Und aus dieser, zur stilbildenden Einseitigkeit übertriebenen Einstellung heraus, die dann die innere Phantasietätigkeit des Bewußtseins völlig übersieht und negiert, fand es Courbet unbegreiflich, etwas malen zu wollen, was man nicht sähe; und dieser Auffassung folgt auch der Flaubert der Madame Bovary — 1857 —, wenn er denjenigen einen Naturalisten nennt, „qui voudrait faire sentir presque matériellement les choses“. Aus dieser Stellungnahme heraus konnte man die Kunst Courbets und seiner Gruppe, die die Dinge dieser Welt in der Dauerform objektiver Wirklichkeit sehen, in die Formel pressen: Malen heißt, die Welt so darstellen, wie Alle sie sehen.

Suchte so der objektive Naturalismus die Darstellung der Dinge, wie Alle sie erfahren können, so wendet der subjektive Naturalismus diese Anschauung ins Persönliche. Er legt den Nachdruck nicht mehr auf Das, was der Erfahrung aller ähnlich Organisierten mehr oder minder gemeinsam ist; sondern gerade auf jene persönliche Abweichung, in der sich jeder Einzelne vom Nebenmenschen sondert. Er bleibt durchaus noch auf die Natur hin orientiert, den Objekten der Welt zugewandt. Doch innerhalb dieses Weges „von Außen nach Innen“ betont er nun im Aufnehmen der Objekte jene persönliche Note, in der sich sein Erfahren von dem seines Nebenmenschen unterscheidet. Er ist damit gleichsam nicht mehr auf den „Kern“ der Erfahrungen, sondern auf den sie umgebenden persönlichen „Hof“ eingestellt, und damit wird die Differenzierung des Erlebens von Mensch zu Mensch, der „Individualismus“ oder „Subjektivismus“ das Betonte und Erstrebte. Was Altenberg gegen Flaubert tat: „Wie Ich es sehe“. Denn, so argumentierte und lebte man, meine Einzelpersönlichkeit ist einmal da und niemals wieder. Mag sie auch noch soviel mit allen Mitlebenden gemeinsam haben, sie hat auch etwas Besonderes, ihre eigene, einmalige Struktur. Und von hier aus bekommen alle ihre Erlebnisse eine spezifische Tönung. Was Alle haben und erfahren können, das bereichert nicht mehr; was nur Ich allein erfahren kann, und zwar nur insoweit es anders ist, als das Allgemeine, soll nun für das künstlerische Erleben wertvoll

sein. Man mag diese Anschauung groß und monumental fassen: höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit; oder man mag sie bescheiden und intim fassen: mon verre est petit, mais je bois dans mon verre. Das Wichtige bleibt, daß der Individualismus zu herrschen beginnt, daß die Betonung, wie Ich die Welt sehe, die Orientierung der neuen Bewegung bestimmt.

Doch immer heißt es auch noch: Wie Ich die Welt sehe. Immer noch wendet sich also dieser Individualismus der äußeren Welt zu; bleibt, trotz aller Betonung des Eigen-Persönlichen, der Natur-Erfahrung zugewandt: bleibt also seinem innersten Wesen, seiner seelischen Einstellung nach durchaus noch Naturalismus. Um nun diesen Naturalismus in seiner spezifischen Eigenart von jenem anderen, dem „objektiven" Naturalismus der ersten Generation nach der Jahrhundertmitte zu unterscheiden, und um dazu sein Wesentliches, die individuelle Orientierung, mit in den Namen zu nehmen, soll dieser künstlerischen Einstellung zwischen 1875 und 1900 die Bezeichnung subjektiver Naturalismus gegeben werden.

Fragt man nun weiterhin, auf welche Weise sich diese individualistische Einstellung speziell in den Werken der bildenden Kunst aussprechen könne, so wird klar, daß jene „persönlichen Abweichungen", in denen sich die Seh-Eindrücke des Einzelnen von denen irgendeines Anderen unterscheiden, nur dann festgehalten werden können, wenn man die Dauerbetrachtung meidet. Denn jede oft wiederholte Wahrnehmung stellt ja eben, in dem Bleibenden ihrer Inhalte, jenes „Objektive" fest, das alle „Normalen" eines Kulturkreises für das nun eben allgemein „Wirkliche" halten und erklären müssen, während jede „rasche" Aufnahme ja immer aufs stärkste vom unmittelbaren, zufällig-jeweiligen Vorerlebnis abhängig bleibt, das ja notwendig bei jedem Einzelnen verschieden ist. So bleibt innerhalb des naturnahen Bezirkes — während innerhalb des naturfernen Kreises die Bildung von „Gefühlssymbolen" der individuellen Verarbeitung von Erfahrungen weitesten Raum läßt — nur Eine Möglichkeit, die individuellen Tönungen der Erfahrung festzuhalten: nämlich die Verkürzung der Dauer des Erlebnisses. Denn nur dann, wenn die Objekte möglichst „rasch" gesehen werden, bleiben jene persönlichen Färbungen und Formverschiebungen erhalten, die die einzig möglichen Zeiger und Zeugen „individueller" Auffassung der „Natur" sind; und die ja eben bei dauernder Betrachtung so rasch jenem objektiv-sachlichen Tatbestande weichen, wie er

in weitestem Umfange von allen Erlebenden „bei immer wiederholter Betrachtung immer wieder vorgefunden" wird.

So stellt sich die Verkürzung des Zeitfaktors im Erlebnis, die „Moment-Einstellung" der Seele den erfahrbaren Seh-Inhalten dieser Welt gegenüber, als die wesentliche Folge der individuellen Orientierung heraus. Die Dauer-Betrachtung des objektiven Naturalismus wird zur Moment-Betrachtung des subjektiven Naturalismus. Und diese Moment-Betrachtung sorgt in erster Linie dafür, daß die möglichste „Raschheit" der Konzeption alle jene möglichst „einmaligen", individuellen Tönungen festhalte, die der noch un-beruhigten, noch un-kontrollierten ersten Seh-Erfahrung des gerade vorliegenden Wirklichen anhaften.

Diese persönlichen Tönungen sind nun aber, in gleicher Weise wie innerhalb des objektiven Naturalismus auch hier innerhalb des subjektiven Naturalismus, wieder wesentlich an zwei Gegebenheiten des Sichtbaren orientiert: an der Form und an der Farbe. Und auch hier gilt es, um die Entwicklung klar zu überschauen, diese beiden Erfahrungskomplexe getrennt zu behandeln. Die, innerhalb des Allgemeinen der Moment-Einstellung aller Künstler, nun wieder bei den einzelnen Künstlern vorliegende persönliche Einstellung, ihre jeweils größere „Aufmerksamkeit" war fallweise mehr dem einen oder mehr dem anderen Faktor des Sichtbaren zugewendet. Die Farbe wird dabei im Ablauf der Generation mit immer stärkerer Zurückdrängung alles Inhaltlichen, sowie mit andauernd erhöhter Ausschaltung alles Formalen, zur vollkommenen Freiheit und zu extrem persönlicher Haltung entwickelt; die Form zu so völliger Auflösung geführt, daß sie sich am Ende, gleichsam im Negieren des eigenen Wesens, sogar eine spezifische Gestaltungsweise schafft, um eben gerade die „Formlosigkeit" zu betonen und zu vermitteln.

Die Wahl eines neuen Namens, der Bezeichnung „subjektiver Naturalismus" für jene Stilperiode, die bisher stets „Impressionismus" genannt wurde, ist also dadurch begründet, daß eine gemeinsame Benennung für die Farben-Linie und für die Form-Linie der Entwicklung nötig wird. Der Name „Impressionismus" kann aber aus historischen Gründen nicht mehr für beide Entwicklungslinien gemeinsam verwendet werden. Denn bereits in den Anfängen dieser Stilperiode wurden diese beiden Wege, jener der Farbe und jener der Form, als so wesentlich unterschieden empfunden, daß sie in den siebziger Jahren,

beim Einsetzen der Entwicklung zum Individuellen hin, auch zwei gesonderte Bezeichnungen erhielten: Pleinairismus nannte man das Bestreben, die Dauer-Betrachtung — also die „Objektivität" — gegenüber der Farbe zu verlassen, die streng in sich geschlossenen Grenzen der Farbflächen immer mehr aufzulösen, um schließlich die individuellsten Farb-Tönungen in jenem offenen Nebeneinander zu geben, das sie bei raschestem Blick in freier Luft und freiem Licht zeigen; Impressionismus aber nannte man die Tendenz, die Dauer-Betrachtung — also die „Objektivität" — gegenüber der Form zu verlassen, immer mehr die festen Grenzen alles Körperlichen aufzulösen, um sie schließlich im extremen Augenblicks-Erlebnis raschest bewegter Dinge und Vorgänge völlig zu negieren. Da mithin die Bezeichnung „Impressionismus" für die eine der Entwicklungslinien, für den Form-Bezirk, historisch festgelegt ist, können wir ihn nicht mehr, wenn Verwirrung vermieden werden soll, für die umfassende Bezeichnung beider Teil-Erscheinungen gebrauchen. — Erst die Folgezeit der achtziger Jahre hat dann, sehr zum Schaden klarer Einsicht, die Zweiheit jener unterschiedenen Benennungen für den farblichen und für den formalen Bezirk aufgegeben. Sie hat die Bezeichnung „Impressionismus" immer mehr bevorzugt und zuletzt für den Gesamtkomplex ausschließlich gebraucht. Nicht ohne Berechtigung wieder, da ja dieser Name bereits in seiner Wortbezeichnung den beiden Gruppen gemeinsam eignenden Faktor des Moment-Erlebens direkt nennt.

Wir dürfen hier jedoch dieses Verfahren nicht übernehmen. So häufig auch diese beiden Elemente alles momentan-gesehenen Bildlichen, die Farbe und die Form, in den Werken aufs innigste vereinigt vorkommen, so müssen wir sie dennoch in unserer Darstellung voneinander sondern und vereinzelt betrachten. Denn diese Teilung wird nicht nur für das Verständnis des subjektiven Naturalismus an sich vorteilhaft werden, sondern sie wird für ein Späteres wesentlich, ja unbedingt erforderlich. Jene Übergangsformen nämlich, die am Ende des subjektiven Naturalismus, um die Wende des Jahrhunderts, in den neuen Stil des Expressionismus hinüberführen — der Pointillismus wie der Kubismus, die futuristische wie die absolute Malerei — sind nur dann wirklich zu verstehen, wenn die beiden Entwicklungslinien der Farbe und der Form von allem Anfange an strenge gesondert gehalten werden. Es ist eben eine hier nicht vermeidbare Folge des psychologisch-analysierenden Ver-

fahrens, daß die innerliche Vereinigung und die innige Durchdringung der beiden wichtigsten Wesensfaktoren dieses Stiles, der Farben-Befreiung und der Form-Auflösung, die sich zwanghaft gegenseitig bestimmen, auf diese Weise getrennt werden müssen. Doch die Vorteile dieser Untersuchungsmethode: Klarheit, Übersichtlichkeit und gegründetes Verständnis wiegen wohl diesen Nachteil auf. Das persönliche Erleben vor dem Kunstwerk selbst muß dann im Nachhinein die getrennten Elemente wieder aufs innigste zu verschmelzen suchen.

Wir betrachten dabei innerhalb des subjektiven Naturalismus nicht wie im objektiven Naturalismus die Entwicklung der Formgestaltung vor der Entwicklung des Farblichen; sondern zuerst die Entwicklung der Farbenhaltung, und hierauf die der Form. War nämlich innerhalb des objektiven Naturalismus die Form für die Überführung von der Romantik her, also an seinem Beginne, das gegenüber der Farbe wichtigere Element, und mußte sie deshalb in unmittelbarem Anschluß an die voraufgehende Stilperiode entwickelt werden; so wird dagegen innerhalb des subjektiven Naturalismus die Form wiederum am Ende der Entwicklung, jetzt für die Weiterführung in den Expressionismus der gegenüber der Farbe weitaus wesentlichere Faktor. So muß also hier auch die Form nach der Farbe behandelt werden. Die gemeinsame Übersichtstabelle für beide Entwicklungsabschnitte der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, für den objektiven und für den subjektiven Naturalismus läßt sich also, mit Eintragung der jeweiligen Hauptmeister, in folgendem Schema darstellen.

1850	Objektiver Naturalismus : Dauer-Einſtellung	
Natur-alismus	Dauer-Form Courbet	Dauer-Farbe Manet bis um 1870
1875	Subjektiver Naturalismus : Moment-Einſtellung	
1900	Moment-Farbe Pleinairismus Manet Monet	Moment-Form Jmpressionismus bis 1883 Degas

Die Moment-Darstellung der Farbe: Pleinairismus

Eine einmal bewußt eingeschlagene künstlerische Tendenz wird bei ungestörtstetiger Entwicklung bis in ihre letzten Konsequenzen hinein verfolgt. Hat man also die Farbe entdeckt, so wird sie nun immer mehr Brennpunkt des Erlebens, der Welthorizont verengt sich, man sieht bloß mehr dies Eine Neue. Das Interesse an der Form beginnt dem Interesse an der Farbe völlig zu weichen. Denn Farbe und Form stehen in gewisser Hinsicht in einem stark gegensätzlichen Verhältnis. Lebt die Form nur in ihrem Umriß, eben durch ihre Grenze, mit der sie sich geschlossen vom Raume sondert; so lebt die Farbe als Innenkörper, ohne auf irgendwelche Grenzen angewiesen zu sein. Man denke an den reinen blauen Himmel, wie man ihn sieht, wenn man auf dem Rücken liegt. Oder man denke auch nur daran, wie sich Auge und Aufmerksamkeit einstellen, wenn man eine Blüte auf ihre Farbe hin betrachtet. Man hat bei derartigen Erlebnissen deutlich das Gefühl des Zurückweichens, des Verschwimmens der formalen Grenzen. Da sich nun infolge des inneren Strebens nach Wegdrängung des formalen Umrisses beim Erleben der Farbe-an-sich bald das störend Hindernde eben dieser Grenzen deutlich fühlbar macht, kommt es auf dieser Linie, auf der durchaus die Farbe das Ziel der Erlebnisse bildete, in der Folge auch bald zu einer immer stärker bewußten Ablehnung, ja Bekämpfung aller festen Formen.

Als erstes wird zur Farbe, die in sich lebendig geworden war, das Licht entdeckt. Es ist noch ein Rest des Lokalfarben-Sehens, wenn Manet in der „Erschießung Maximilians" farblich Körper von Körper sondert, wenn er in den übereinandergeschobenen Rücken der Soldaten die Grenzen der Farbflächen wahrt und damit jede Farbe wie in einem Gefäß beläßt, in sich frei, aber gegen die Umgebung gefesselt. Aus diesen letzten Fesseln, aus den letzten Resten jener festen „Form", in der man vorher alles gesehen hatte, wird nun die Farbe durch das Licht befreit. (Abb. 25.)

Das Licht strömt als Sonnenlicht aus einer einheitlichen Quelle in den Raum. Es erfüllt ihn ganz bis ins Grenzenlose; es ist das Weiteste, das Umfassendste. Es überflutet die Dinge und leugnet damit, ob es auch tausend Grenzen umspielt, eben im Überfluten, jede feste Grenze. Es wird das verbindende Element, das die Form völlig um ihre Isolierung bringt, das die Dinge in Eine große Hülle nimmt, das den Gesamtkomplex schafft.

Nun ist das Licht farblos, an sich nicht zu sehen. Was es sichtbar macht, ist eben der Körper, den es trifft, und den es in seiner Färbung zeigt. Diese aus dem Lichte geborene Farbe erlebt man jetzt. Indem man sie als „Leuchtende" gibt, gewinnt sie außerordentlich an Intensität und an Lebendigkeit. Nun erst hat sie das volle Leben rein aus sich selbst. Sie wird zu strahlender Kraft geführt. So muß die Form ihr weichen.

„Die Familie Monet im Garten" von Manet, gemalt 1874, diene als Beispiel. Abb. 26. „Amorphismus", Formlosigkeit hat man dieser Gestaltung vorgeworfen. Man hat bei diesem Vorwurf abermals die Wahl zwischen dem Glauben an Eine „absolute Schönheit"; und zwischen dem Reichtum menschlichen Gefühlslebens, der sich auf die Untreue stützt und beruft. Das Auge hatte sich an dem Sehen fester Formen gesättigt, und die Gefühlsbegleitung dieser Formeindrücke hatte sich abgestumpft. So muß das Auge wieder einmal umlernen, um der Seele das Erleben neuer Entzückungen zu ermöglichen; und zwar hier jener, die auf das Leuchtend-Frische und Beweglich-Lebendige der Farbe gegründet sind.

Von der Mitte nach rechts die Frau und das Kind; nach links der Mann und die Hühner. Rundum die Laube des Gartens. Wieder einmal scheint nun erst die wahre Lebendigkeit gegeben. Aufs äußerste glaubhaft, aus unmittelbarstem Sehen heraus wird das Bild eine bewegte, wogende Fläche. Es ist nahestes Erleben. Ein Durchforschen und Durchsuchen der Natur ist nicht mehr nötig. Sondern das Finden wird unmittelbar zum Haben, zum sofort Besitzen. Seelisch selbstverständlich wie nie bisher.

Vor dem völlig eindrucksmäßigen, zeltförmig gelegten grünen Hintergrunde sitzt die weiße große Kleidfläche der Frau als Mittelzone. Das helle Blau der Kinder steht dagegen. Helles Blau im Hemd des Mannes links; Schwarz im Stoff der Hose und in den Baumstämmen.

Das Wesentliche ist dabei nicht das Negative der nahezu völligen Auflösung der Formen und das Fehlen jeder geschlossenen Umrißlinie; sondern das Positive, daß das Auge nun die Farbfläche in ihrem Inneren, an ihrer Wölbung faßt, und vom Zentrum aus zur Grenze fließen und verlaufen läßt. Nicht mehr die Konturen wirken, sondern die lebendigen Innenformen. Alles wellt sich in Farbwogen im Bilde, das Raumhaft-Ganze bis zum kleinsten Ausschnitt ist ein Weich-Unbegrenztes, ein Fließend-Lebendiges. Man mag dieses Unplastische, rein Flächenhafte vorn am weißen Huhn zuerst studieren; man findet es im

Gesamtkomplex immer wieder. Dazu dann die letzte Natürlichkeit in Allem. Wie der Mann sich beugt, so beugt man sich wirklich, so geben sich die Flächen im Ineinanderfließen dem raschen, lebendigen Blick. Von hier aus gesehen wirkt Courbet tot und abgestellt. Hier erst hält nichts still, hier erst zwingt nichts, dem Maler und dem Gemalt-Werden zuliebe, sein andauernd wechselndes Leben, wenn auch nur für ein paar Stunden, zur toten Ruhe. Wahrhaftigkeit, Aufrichtigkeit, Finden ohne zu suchen, Haben und Halten im Moment des Erfassens, hier erst scheinen sie „wahr".

Das Fehlen einer langher gewohnten Seh-Konvention mag im Anfang Jene befremden, die an die neue Kunstart noch nicht angepaßt sind. Die Bilder zeigen keine „Raumperspektive" im alten Sinne. Seit der Renaissance beherrschte die Konvention des linear nach Einem Augenpunkt hin konstruierten Raumes fast die gesamte abendländische Malerei. Im Zusammenhange mit der Entdeckung der Farbe in Licht und Luft tritt aber in den pleinairistischen Bildern die Luftperspektive an die Stelle der Linearperspektive.

Dieses Wort bezeichnet die Tatsache, daß man die Tiefenerstreckung eines Raumes nicht nur an den zum Augenpunkt hinaufsteigenden und zueinanderlaufenden Linien ablesen kann, sondern auch an der Farbtönung entfernterer Oberflächen. Denn zwischen meinen Augen und den Dingen liegt Luft, die zwar an sich durchsichtig und farblos ist, doch in größeren Schichten bläulich erscheint, und damit, wenn sie auch durchsichtig bleibt, den weiteren Dingen einen bläulichen Schimmer gibt. Und zwar abgestuft je nach der Entfernung, nämlich nach der Dicke der Luftschicht, die zwischen meinem Auge und dem Gegenstande liegt. Diese Blaufärbung ist bei großer Entfernung so stark, daß am Horizont die Gegenstände sogar ihre Eigenfärbung völlig verlieren können und, ob grüne Wälder oder braune Felsen oder weißer Schnee, alle eine gemeinsame blaue Farbe bekommen. In dieser starken Veränderung ist die „blaue Ferne" bereits im fünfzehnten Jahrhundert den niederländischen Malern bekannt geworden. Doch als sich das Auge für die Nuancen zu schärfen begann, da sah man diese Blaufärbung nicht mehr nur im starken Sprung vom Mittelgrund in den Hintergrund der Landschaften; sondern man beobachtete und erlebte bereits die leiseste Abtönung der Farben bei selbst ganz dünnen zwischenliegenden Luftschichten. Durch die Beobachtung dieser Valeur-Verschiebungen bekam man ein Mittel der Tiefenmalerei in die Hand, das an souveräner Beherrschung

des Raumerlebnisses die Linearperspektive noch um vieles übertrifft. Man hatte nicht mehr nötig, den Raum schichtweise zu teilen, ihn gleichsam zu rationalisieren, verstandesmäßig durch perspektivische Konstruktionen zu bezwingen; sondern man konnte durch die Beobachtung der feinsten Valeur-Abstufungen gerade das lebendig Kontinuierliche, das Verlaufende und ganz allmählich und stetig in die Tiefe Führende des lufterfüllten und lichtdurchflossenen Raumes für das Erlebnis festhalten. Denn selbst die kleinsten Tiefenabstände werden durch dieses Prinzip der Luftperspektive ebenso gut bezwungen, wie meilenweite Erstreckungen zum Horizont.

Mit dieser Auflösung alles formal Begrenzten und alles perspektivisch Festen würde nun das Bild zerrinnen, wenn nicht die letzte Wirklichkeit der Farbe wäre. Das Auge sieht jetzt die ganze Fülle der Variationen. Indem es von Schattierung zu Schattierung, von Teil zu Teil geht, faßt es das Leuchten des Lebendigen in Allem, sieht die Reflexe von Fläche zu Fläche, sieht die blauen Farben der Schatten, die grellsten Lichter im sonnigen Walde wie das feinste Detail der versponnensten Färbungen; und indem so jeder Teil für sich lebendig gestaltet wird, hält sich das Bild. Das Auge wird stark und hungrig, weit offen steht die Pupille, und der Rausch der sonnengenährten Farbe flutet durch das Herz.

Die Entwicklung geht weiter. Mit der starken und vollen Lokalfarbe hatte Manet begonnen. Die Entdeckung des Lichtes in der freien Natur kam dazu; und die Farbe begann, durchzittert von der Sonne, ihr Eigenleben. Nun schreitet man zur Verfeinerung.

Man richtet seine Aufmerksamkeit immer mehr auf die Valeurs, auf die Nuancen, auf die Abschattierungen der Farbe. Immer stärker tritt das Auge seine Sinnen-Herrschaft an. Man beginnt zu ahnen, welcher Farbenreichtum in der Natur vorhanden ist, und die Entdeckerfreude wird lebendig. Man schult also sein Sehen immer mehr. Ein Bauer ist, ein Rüpel des Auges, wer handfeste Kontraste braucht. Auf der kleinsten Fläche wird Raum für reichstes Erleben. Man muß es nur sehen. Das Auge verfeinert sich im Genuß. Die Unterschieds-Empfindlichkeit des Auges wächst. Deshalb wird die Farbenskala vom stärksten bis zum schwächsten, die Lichtskala vom dunkelsten bis zum

hellsten Ton immer kürzer genommen, und in kleineren Zwischenräumen, durch Aufdeckung feinerer Unterschiede die reichste Fülle nachgewiesen. Vom Schwarz zum Weiß ist ein brutaler Weg: die Hell-in-Hell-Malerei beginnt. Wer das Auge übt, erkennt den Nuancen-Reichtum selbst bei geringster Distanz.

Abb. 27. Das „junge Mädchen im Garten" von Manet, aus dem Jahre 1880, zeigt in der farblosen Reproduktion nichts als eine Fülle nebeneinandergelagerter kleiner Flecken. Um das Bild lebendig zu machen, ist jedes Fleckchen mit einer reichen, jedes mit einer anderen Farbtönung zu füllen. Strahlendes Licht geht von dem Bilde aus, das Leuchten der Natur, da man längst nicht mehr im Atelier, sondern im Freien malt. Hier hat man die erwähnte Tatsache entdeckt, daß das Hintereinander der Dinge sich so bieten kann, daß jedes Flächenteilchen, und wäre es auch nur um Zentimeter weiter im Raume entfernt, durch die zwischenliegende beleuchtete Luft eine andere Nuance, eine andere Valeur bekommt. Indem man so die Farbwerte aufs feinste abstuft, indem man innerhalb der engen Helligkeitsskala die feinsten Unterschiede sieht, kommt ein Bild des Wirklichen zustande, das noch formloser ist, als das frühere. Vibrierend erscheint es durch die hingesetzten Flecken, die sich zu fast stürmender Natürlichkeit vereinen. Nirgends haftet das Auge mehr zur Dauer. Es läuft mit leichtester Berührung über die Fläche weg.

Ganz grün unten, in tausend Nuancen; die roten Blumen zwischengesetzt; blau oben in Himmel und Dach. Völlige Formlosigkeit, völliger Amorphismus. Das Gesicht des Mädchens ist ein Klecks von Farbe, die Hand ein Klecks, Tupfen sind die Blätter der Bäume. Und auch dies ist ein „Wirkliches", ein „Natürliches". Denn so rasch geht nun das Fassen der Erlebnisse vor sich, daß das Auge gleichsam keine Zeit hat, die genaue Anpassung an die Form abzuwarten. Man will die Nuancen malen, in all ihrer frischesten Lebendigkeit. Doch da das Licht diese Fülle der Valeurs gebiert und trägt, und da es die Nuancen so rasch verändert, wie die Sonne am Himmel weiterrückt auf ihrer Bahn, so gilt es, die Sekunde zu nützen, wenn das Erlebnis im Frischesten festgehalten werden soll. Darum liegt auch Monet einen ganzen Tag lang, von Sonnen-Auf- bis Niedergang, auf der Lauer, um einen Heuhaufen, immer „denselben" Heuhaufen in seinen, im Wandern der Sonne ständig wechselnden Tönungen und Valeurs zu malen. Denn für Monet ist es eben nicht das gleiche Objekt, das er zehnmal in zehn Stunden sieht, erlebt und malt.

Denn da für den konsequenten Pleinairisten ein Objekt überhaupt keinen anderen als farblichen Inhalt besitzt, wird ihm das Objekt selbst ein anderes, wenn sich seine Farben-Oberfläche ändert. Das einzige und gemeinsame Merkmal für alle Dinge, der einzige Welten-Inhalt überhaupt ist für den Pleinairisten die Farbe, die mit dem Licht im Ton ständig wechselnde Valeur: farbliche Oberfläche und sachlicher Inhalt der Welt sind für ihn identisch. Sein seelischer Bezirk mag damit untief werden; doch weit in der Breite seiner Erstreckung. Unendlich ist die Zahl seiner Lebensinhalte, denn unendlich ist die Zahl der wechselnden Farb-Sensationen. Es gilt nur, sie mit raschem Blick zu fassen und vor der leisesten Veränderung mit dem ersten Griff auch schon zu halten. Darum braucht auch der Pleinairist eine Sprache, eine Technik, die so rasch ist wie das Erleben. Das Erleben bleibt das Primäre; die Technik ist das Sekundäre. Sie ergibt sich aus dem Erlebnis. So setzt der Maler rasch die farblichen Tonwerte in all ihrer Frische hin; und schon ist das Auge weiter, schon ist das Erleben bei der nächsten Valeur.

Doch nicht nur von der pleinairistischen Einstellung des Gestaltenden aus, der die Farben möglichst in jener Tönung auf die Leinwand bringen will, die sie im Momente des Erblickens hatten, bevor noch die ständige Veränderung der Beleuchtung die Töne verändert; auch von einer physiologischen Eigentümlichkeit des menschlichen Auges her wird die rasche Technik des Pleinairismus gefordert. Der erste Eindruck einer Farbe ist frisch und lebendig. Sieht man jedoch längere Zeit auf die gleiche Farbe hin, so stumpft sich das Auge gegen den Eindruck ab, und die Sensation verliert andauernd an Intensität. Will man also die farbliche Eindringlichkeit erreichen, die den ersten Blick füllt, bevor noch Stäbchen und Zapfen der Netzhaut der Abstumpfung unterlegen sind, dann gilt es, rasch zu malen; im momentanen Hinsehen schon die Nuance zu fassen, im Rücksehen auf die Palette schon die Farbe zu raffen und im Wiedersehen auf die Maltafel die Valeur zu setzen. So nur wird der Pleinairist seinen Erlebnissen gerecht.

Kommt also bereits von der Notwendigkeit des raschesten Malens, das die Valeurs in ihrer zeitlichen Vergänglichkeit und vor der physiologischen Abstumpfung festhalten muß, die „impressionistische Technik“ in die Malerei, so wird diese Malweise noch durch eine andere Erfahrung gestützt. Der Maler

sieht etwa das flammende Gelbrot einer Blüte. Sucht er sich nun auf der Palette die beiden Bestandteile der Farbe zusammen, das entsprechende Gelb und das entsprechende Rot, die in ihrer Mischung die Tönung des gesehenen Gelbrot ergeben, so macht er die Erfahrung, daß die Mischfarbe zweier reiner leuchtender Farben trüber ist, als ihre Ursprungsfarben. Physikalische Mischung trübt eben erfahrungsgemäß immer die Bestandteile. Der Pleinairismus will aber doch gerade das Leuchtende, die Frische des unmittelbaren Farb-Erlebnisses festhalten. Er wehrt sich also dagegen, überall dort, wo er Mischfarben gebraucht, mit einem trüben Abglanz vorlieb zu nehmen, mit einem trüberen noch, als die reinen Farben der Palette gegenüber der Natur ohnedies schon geben. Darum sucht er einen Ausweg, und findet ihn in der „physiologischen“ Mischung der Farben. Zwar wird das Rotgelb trübe, wenn man es aus leuchtendem Rot und leuchtendem Gelb auf der Palette zusammenreibt; nicht aber, wenn man die beiden Farben „optisch“, das heißt erst im sehenden Auge mischt. Das läßt sich nun erreichen, wenn man die beiden Farben, Rot und Gelb, nicht ineinander, sondern auf der Malfläche knapp nebeneinander setzt. Damit läßt man den beiden Ursprungsfarben ihren ursprünglichen Glanz. Tritt man dann soweit von dem Bilde zurück, daß sich die beiden enge nebeneinander gesetzten Farben durch ihr optisches Zusammenlaufen bei größerer Entfernung im Auge mischen, so behält die Mischfarbe den Glanz und die Frische der Ursprungsfarben.

So kommt einmal von der Empfänglichkeit des Auges für das Wechseln der Nuancen mit der im Freien ständig wechselnden Beleuchtung, dann von der Tatsache der raschen Abstumpfung der ersten Eindrücke, und schließlich von einer physikalischen Eigentümlichkeit der Mischfarben her die offene, gleichsam zerstückelnde Technik in die pleinairistischen Bilder. Doch fordert auch sie nichts anderes, als ein Eingehen des Beschauers auf die Hinweise und auf das Wollen des Malers. Geht man vom Bilde ein paar Schritte zurück, und nimmt dann mit erlebnisbereitem Blick den Eindruck als momentanes Erlebnis auf, so schließen sich trotz der offenen Technik die nebeneinander gesetzten Farbflecken zum sichersten Bildgefüge zusammen. Wo die überlieferte Konvention der langsam modellierenden, geschlossenen Pinselführung diesen Malern das Festhalten gerade des wesentlichen ihrer Erlebnisse, nämlich der individuellen Tönung beim raschesten, frischesten Sehen unmöglich gemacht

hätte, da bringt ihnen die neue Darstellungsart gerade diese Möglichkeit. Und damit ist sie, als Mittel zum Zweck, gerechtfertigt.

Rasches und exaktes Valeur-Sehen und optische Mischung bedingen also die technisch „offene“ Bildform. Kein „Schmieren“ ist es, keine „Faulheit“, kein „Nichts-Können“. Es gehört im Gegenteil das schärfste Auge, die sicherste Technik und die empfindlichste Seele zu dieser Art reif-pleinairistischer Malerei. Die Verbindung zwischen Erlebnis und Darstellung muß eine fast reflexartig verkürzte sein, wenn die Bilder jene hohe Sicherheit und Eindruckskraft des unmittelbarsten Ergreifens der Natur haben sollen.

Läßt man nun alles neben der Farbe Sekundäre, die Tiefenwirkung, die Komposition, das Inhaltliche und das Körperhafte beiseite; konzentriert man sein Erleben auf das diesen Konzeptionen Wesentliche und diese Maler am stärksten, am innerlichsten Entzündende, nämlich auf die Farbe: so wird das ganze Bild zu einer fast ebenen Fläche, zur farblichen „Haut der Welt“. Als farbiges, flaches Tuch, voll von Sensationen der Netzhaut, ganz locker und licht, ganz beweglich und wie die Natur kaleidoskopartig verschiebbar bietet es sich dem Blick. An diesem letzten Beispiel gemessen wirkt selbst das vorige Bild noch „gebaut“ im alten Sinne. Hier erst erscheint der „Teppich der Farben“ völlig rein und ungestört gebreitet.

Man wird nach alledem leicht verstehen, wieso es jetzt zu dem Künstlerwort kommen konnte: „Es ist gleichgültig, Was ich male; es kommt nur darauf an, Wie ich male“. Schon im Naturalismus liegt der Keim dieses Dogmas, das nur für den Pleinairismus richtig ist, das aber, wie fast alle Künstlerworte, sofort falsch wird, sowie man es ins Allgemeine, auf die Malerei aller Zeiten wendet. Dem Klassizismus waren ausschließlich hohe und ferne Geschehnisse darstellungswürdig. Die Romantik kam mit ihren Darstellungen dem Alltag bereits näher; aber auch sie traf die Auswahl noch nach der Seltenheit, nach dem „Ereignis“. Der objektive Naturalismus weitete dann den Kreis des Darstellungswerten bedeutend. Im Entdecken der Natur freute er sich so manchen Fundes. Doch wählte auch er noch aus. Nicht das Erstbeste war das Gesuchte. Der Inhalt spielte noch eine Rolle. Schon daß die Bildinhalte, Arbeiter oder nackte Frauen, Berge und Täler, Wanderschaft oder Jagdvergnügen immer noch als „unromantische“ Stoffe, damit eben aber noch als sachliche Inhalte gewählt wurden, beweist dies. Aber wenn auch

noch nicht „Alles“, so konnte dem objektiven Naturalismus doch bereits außerordentlich Vieles Bild-Inhalt werden.

Als man nun im Pleinairismus Farbe und Licht entdeckt hatte, da sah man bald, daß sie sich wie eine Hülle des Daseins über Alles breiten, was überhaupt da ist. Daß sie nicht, wie etwa Gesten oder Gesichtszüge, die auf Lebendig-Innerseelisches zurückführen, ihre Bedeutung und ihren Erlebniswert deshalb auch nur von der Bedeutung dieses Inner-Seelischen her haben, bei unbedeutender Seele also auch als Geste oder Miene ein unbedeutender Bildvorwurf sind. Sondern man sah, daß Licht und Farbe als deckend gemeinsame Hülle alles Organischen nnd Unorganischen da sind, und daß sie ohne Ansehen von Stand oder Person den König wie den Bettler, die Fliege wie den Schmetterling, die Blumenwiese wie den Kehrichthaufen überbreiten. So konnte man seine schrankenlose Liebe rein zu Farbe und Licht gerade dadurch erweisen, daß man sie suchte, erlebte und liebte, ohne Rücksicht auf ihre Träger, ja gegen ihre Träger. Man wählte nun absichtlich recht gleichgültige Bild-Inhalte, um zu beweisen, daß Alles zum Träger von Farbe und Licht werden könne. Damit wurde es gleichgültig, ob man einen Kohlkopf oder eine Madonna malte; denn man erlebte ja bei beiden nur Farbe und Licht.

Indem sich so der Umfang des Darstellungswürdigen abermals bedeutend erweiterte, tauchten Bezirke des Lebens in den Kreis der Kunst empor, die vorher in diesem wichtigen Sinne ausgeschlossen waren. Keine Kreuzigung, kein Schiffbruch, kein Freiheitskampf werden nunmehr um ihrer selbst willen gemalt. Der Mensch als seelisches Wesen, mit allen seinen Schicksalen und Leidenschaften, mit Liebe, Haß, Sehnsucht, Mordgier, Mitleiden, Stolz oder Niedertracht tritt zurück, taucht unter die Decke allgemeiner Farbigkeit, geht ein in den strahlenden Himmel von Farbe und Licht — und die „Seele“ im alten Sinne wird zu einer lächerlichen Forderung rückständiger „Literaten“.

„L'art pour l'art“, der Satz, der nun mit anderen zum Rufwort der Zeit wird, hat im Laufe der Jahrhunderte einen sehr verschiedenen Sinn gehabt. Im siebzehnten Jahrhundert, als er entstand, bedeutete er die Lossage des Künstlers vom „Auftrag“. Er befürwortete damit die freie künstlerische Schöpfung, das Schaffen um des Schaffens willen, ohne Rücksicht auf den Abnehmer und ohne Sicherheit des materiellen Entgeltes im Verkaufe. — Im Beginne des

neunzehnten Jahrhunderts wendete er sich gegen die „Geschichtsmalerei“, die historische Kenntnisse zum Verständnis eines Kunstwerkes voraussetzte und damit das Ausspinnen gefühlsbetonter Assoziationen verlangte, die im Kunstwerk selbst weder farblich noch inhaltlich noch formal zu belegen waren. Damals wollte man also mit „l'art pour l'art“ bezeichnen, daß man nicht mit Gefühlen rechne, die vom Genießenden selbst zum Kunstwerke bereits mitgebracht werden mußten. Denn mit dieser Schaffensweise, die sich nicht auf die vom Kunstwerke verursachten, sondern auf die von ihm ausgelösten Gefühle stützte, muß dem Dilettantismus die freieste Bahn geöffnet sein, da man ja bei ihr keinerlei Kontrolle mehr darüber besaß, welche Gefühlsvermittlung und damit welcher Wert nun wirklich dem Werke selbst zuzuschreiben seien. — Als man dann in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts das Wort wieder aufnahm, wollte man mit ihm sagen, daß die Gefühlswirkungen alles Inhaltlichen überhaupt aus der Malerei ausgeschaltet bleiben sollten. Das Erleben des rein sachlichen Inhaltes, etwa des Lebenschaffens in Michelangelos Gottvater, oder des Weltanklagens des Johannes im Kreuzigungsbilde Grünewalds, diese an die sachliche Darstellung gebundenen Erschütterungen sollen nicht mehr gelten. Die Kunst der Malerei soll rein eine Kunst des Farblichen sein. Jenes Farblichen, das alles umgreift, inhaltlich Bedeutsames und Unbedeutsames. Es soll nun allein das Heil der Schaffenden und der Genießenden bilden. Und dieses rein Farbliche ist in Wahrheit auch reich genug, um dem künstlerischen Streben einer Generation zu genügen.

Man malte ja gelegentlich alle Inhalte auch weiterhin wie bisher. Man malte selbst religiöse Vorwürfe und Porträts. Nur daß man bei einem Vorgang irgendwelcher seelischen Wichtigkeit, einer Kreuzigung etwa, die lebendigen Ausdruckstendenzen, die im Inhaltlichen lagen, erst zum Schweigen bringen, das Innerseelische des Vorwurfs an sich gleichsam erst ertöten mußte, bevor man ihn zum reinen Licht- oder Farbenträger völlig bereit finden, bloß als Gelegenheit für Farb- und Lichtsensationen gebrauchen konnte. Bevor man so weit kam, wie etwa Whistler, das Porträt Carlyles als „Arrangement in Schwarz und Grau“, daneben dann andere Porträts als Studien in Grau und Grün, in Gelb und Gold, in Rot und Grau aufzufassen. So bekam der Satz l'art pour l'art in den Jahren des erstarkenden Pleinairismus immer mehr den Sinn: die Welt um der Farbe willen.

Als nun das Empfinden immer stärker wurde, daß alles Tote und Lebendige nur um seiner Farbe willen existiere, da boten sich zwei große Bezirke des Erlebens dem Pleinairismus ganz besonders an: die Landschaft und das Stilleben.

Bereits die Schule von Barbizon hatte ja die Landschaft nicht als „große" oder „heroische" Landschaft, sondern als „paysage intime" gepflegt. Sie malte nicht die „Meisterstücke" der Natur, nicht den „Vesuv" oder das „Schlachtfeld von Marathon", nicht „Neapel" oder „Rothenburg", sondern die intime, alltägliche Landschaft. Nachdem jetzt Farbe und Licht befreit waren, wurde erst recht ein Winkelchen der Natur, un coin de la nature zum Märchenland, in gleicher Weise und in gleichem Reichtum wie die berühmteste „Aussicht". Auch die Landschaft wurde gleichsam zum Stilleben. Denn sie wirkte durch dieselben Werte wie dieses, als sie in erster Linie Licht- und Farbenträger wurde.

Zu einer derartigen „Landschaft" wurde dann folgerichtig auch die Stadt. Wurde jeder Platz, jede Straße, jede Hauswand und auch jeder Innenraum, bis in die unscheinbarste Zimmerecke hinein. Man sah das tägliche Leben um sich auf seine farblichen Werte an. Man entdeckte das atmosphärische Leben der verschiedenen Jahres- und Tageszeiten, bei Sonne, Regen oder Schnee; man sah, wie sich die erleuchteten Läden der Geschäfte und die flackernden Laternen in dem feuchten Pflaster der Straße spiegelten, wie das Durcheinanderwirren von Menschen und Wagen hundert Lichter und Gegenlichter, Farbenmischungen und Reflexe bot; man beobachtete den Schimmer eines Sonnenstrahles auf einem Gesicht, das einem im Wagen gegenüber saß und entdeckte die Schönheiten der hell beleuchteten Säle, der buntfarbigen Bühne oder der halbdunkeln Zimmer mit den huschenden Lichtern auf einigen Nippes am Kaminsims. Man ließ die Welt in der Verfassung jeder Viertelstunde gelten und sah, daß bei empfänglichem Auge Helligkeit oder Dämmerschein, Staub oder Regen, Tag oder Nacht jedem Stückchen dieser Welt einen eigenen Glanz geben, der des Entdeckens und Erlebens wert ist.

Als so für den Pleinairismus alles Sichtbare nur in seiner Farbe und in seinem Licht zu existieren begann, mußte die eigentliche „nature morte", das echte Stilleben eine neue große Blüte erfahren. Denn da es, als Häufung „toter" Dinge, das geringste seelische Eigenleben des Inhaltes besitzt, war bei

ihm der geringste Widerstand zu überwinden, wenn man es rein auf seine Farbe hin darstellen wollte. Das echte Stilleben mag von seinem Inhalte her gewisse leise Eigentümlichkeiten besitzen und auch rein sachlich als Blumenstück oder Früchtegruppe verschiedene Lebensgefühle tragen. Doch diese Sachgefühle verschwinden gegen die Gefühle der Stilleben-Farben. Ein Strauß Flieder oder ein Bund Spargel sind gleichwertige Gelegenheiten, die Augen mit Licht-Erlebnissen zu füllen, die Seele in feinster Farbenkultur schwingen zu lassen. Schon Manet zog diese Konsequenz des reifen Pleinairismus. Es ist sicher nicht nur durch seine Krankheit begründet, die ihm in seinen letzten Lebensjahren größere Spaziergänge verbot, daß sich in ihnen die Anzahl der Stilleben-Bilder so außerordentlich mehrt. Während sie früher nur vereinzelt vorkommen, sind aus seinen letzten fünf Jahren Dutzende vorhanden. —

Die konsequente Ausbildung von Auge und Seele für farbliche Reize führt nun in der Folge zu immer stärkerer Verfeinerung. Der Reizermüdung wird dadurch begegnet, daß die Reiz-Anlässe sublimiert werden. Die Sinne als Aufnahme-Organe und die Seele als Erlebnisorgan reagieren auf immer kleinere Abweichungen der Variationen. Die Unterschieds-Empfindlichkeit wird immer größer.

Bildung ist Erfahrung. Je mehr Erfahrungen die Augen der Maler gemacht haben, desto „gebildeter", also desto feiner empfänglich werden sie. Und damit desto anspruchsvoller. Kontraste, die man früher als kräftig und stark empfunden hatte, werden nun als brutal und unkultiviert abgelehnt. Im Suchen nach immer größerer Differenziertheit des Erlebnisses führt die konsequente Ausbildung der Valeur-Malerei in Licht und Luft auf die leiseste Nuance. Die Skala erfährt die zahlreichsten Unterteilungen, und nur mehr die kultiviertesten Augen können die gebrachten Werte überhaupt noch sehen und nachfühlen.

Diese Steigerung der Reaktionsfähigkeit und das Ausbilden der feinsten Nuancentöne des Bildes führt notwendigerweise auch zu einem anderen Zusammenhalt des Bildes im Ganzen. Wo die Augen auf das Sehen leisester Valeurs eingestellt sind, kann der Zusammenschluß dieser Valeurs untereinander zum Gegenständlichen und Formalen des Bildes auch nicht mehr kräftig und gefestet sein. Jedes Forte der kompositionellen oder der strukturellen Fügung des Bildes müßte alle die feinen Nuancen-Schattierungen in ihrem Pianissimo und in ihrer Sublimiertheit völlig übertönen. So kommt es, daß der Zusammen-

schluß der Bildfügung an sich und die Struktur seiner Oberfläche im Laufe der Entwicklung immer lockerer werden, je feiner die Valeur wird. Bis sich schließlich die Teile und Teilchen bloß mehr wie mit leisesten Fingerspitzen halten, im Flimmern ihrer Farbigkeit nur mehr tippend berühren. Am Ende dieser Entwicklungslinie ist dann die gesamte Bildfügung so locker geworden, daß der leiseste Anhauch den Komplex zerbläst.

Abb. 28. Die „Rue de Berne“ von Manet, aus dem Jahre 1878, gebe ein Beispiel dieser reifsten Art. Ein heißer Julimittag, in der Straße brütet gleißende Sonne. Lichtüberschüttet, mit dem hellsten Glanze gleichsam überschwemmt ist das Stück Natur, das der Maler von seinem Atelierfenster aus sieht und erlebt. Diesem Helligkeits-Erlebnis auf das Unmittelbarste hingegeben, dabei mit feinster Ausbildung der Augen für die zitternden Valeurs, malt nun Manet, was er sieht.

Hell in hell die besonnte Straße. An einzelnen dunklen Komplexen kann das Auge in die Tiefe gehen: vom Stelzfuß links vorne, zur Laterne und zum Wagen rechts im Mittelgrund, dann zum Wagen links hinten. Doch man würde an dem vorbeisehen, was das eigentliche Leben des Bildes ist, wenn man bloß diese Hauptpunkte der Skala abgehen würde. Denn das Auge muß mit dem feinsten Gefühl den Raum kontinuierlich durchwandern, so wie ihn Manet aus den feinsten Valeurs gebaut hat: wie die Luft sich leise verändert, wie an der strahlend übersonnten Hauswand rechts die Nuancen in die Tiefe des Bildes führen, Schritt vor Schritt, in leisem Schweben, wie auf dem Bürgersteig eine ganze Anzahl hell in hell gehauchter Menschen den Luftraum durchschreiten, eine ganz lichte Figur rechts vor der Laterne, eine links neben ihr, dann der Mann mit dem dunkleren Zylinder, dann Figur hinter Figur nach hinten bis in die verschwimmende Ferne. Die Straße ist beflaggt, die Fahnen flattern vor den Hauswänden, ganz zerrupft, ganz flüchtig. Mit höchster Feinheit ist hier ein in der Sonne verflimmerndes Stück Leben und Natur gesehen, in lockerster, duftigster Haltung.

Dieses Bild gibt fast den äußersten Grad der Ausbildung des Auges für das Farben- und Licht-Sehen. Es ist ein unerhörter Rausch für feinst-empfindlichen Farbensinn. Ohne höchste Kultur des Auges gar nicht zu sehen, geschweige denn zu erleben. Letztes Ergebnis reichster Erfahrung, also Bildung des Auges, äußerste Verfeinerung der Reaktions-Empfindlichkeit. Das Auge

muß minimale Differenzen erkennen, die Farbe im Sublimsten, in verschwindenden Schattierungen noch zu fassen vermögen. —

Neben Edouard Manet hat besonders Claude Monet diese äußerste Sublimierung der Farbe gepflegt. Er ist der konsequenteste aller Pleinairisten gewesen und hat diese Einstellung bis ins letzte Extrem geführt. Eine Reihe seiner späten Bilder hat er nach dem Fertigstellen selbst zerstört. Dies ist bezeichnend für die mit seelischer Dekadenz Hand in Hand gehende, fast allzugroße Überfeinerung des Gefühles. Auch unter den Spätbildern, die er nicht vernichtet hat, sind viele — sie sind in Abbildungen nicht wiederzugeben — die so zart sind, daß der leiseste Anhauch sie zerbläst. Wie Flaumflocken sitzt es auf der Leinwand. Beim ersten Blick etwa nichts als eine graublaue Fläche. Doch beim Versenken in das Bild, beim Anpassen des Auges an die sublimsten Valeurschritte tauchen aus dem feinen Dunst Häuser, Brücken, Menschen, Wasser, Schiffe, Bäume, ganze Städte und Landschaften. Eine große und reiche Welt wird leise lebendig, und nach wenigen Minuten ist die Leinwand voll von Leben und Bewegung.

Eine Weiterentwicklung über dieses Stadium hinaus kann nicht mehr erfolgen. Die Wirkungsmöglichkeiten der Sublimierung von Licht-Valeurs und Ton-Nuancen sind an ihr äußerstes Ende geführt. Das Letzte einer Entwicklungslinie ist hier erreicht. Ein äußerster Punkt. Eine feinste Spitze.

Die Moment-Darstellung der Form: Impressionismus

In den siebziger Jahren gebrauchte man, wie wir erwähnt haben, die beiden Bezeichnungen „Pleinairismus“ und „Impressionismus“ für die zwei wesentlich verschiedenen Bestrebungen der neuen Malerei nebeneinander. Pleinairismus, Freiluft- und Freilicht-Malerei nahm die Aufhellung der Farbe und ihre Ausbildung zur feinsten Nuance im raschesten Sinne zum Charakteristischen des Namens; Impressionismus, Eindruckskunst wendete dieses rasche Sehen auf die Form und gab dabei im Namen selbst einen Hinweis auf die seelische Gesamthaltung. —

Man kann die Dinge dieser Welt auf zwei verschiedene Arten mit dem Blick des Auges erfassen. Sieht man auf irgendeinen Gegenstand und läßt dabei das Auge n i c h t wandern, sondern hält es völlig ruhig, „fixiert“ man

das Objekt, so werden die Form und die Farbe des Gegenstandes nur innerhalb einer ganz engen Zone völlig klar. Nämlich am „Fixationspunkt“ des Objektes, der dem „gelben Fleck“ auf der Netzhaut entspricht, jener Stelle, an der die aufnehmenden Sehnerven-Endigungen am dichtesten sitzen. Diese Stelle des deutlichsten Sehens pflegen wir auf die uns gerade wichtigste Stelle des Objektes einzustellen, um unsere Aufmerksamkeit darauf zu richten. In ihr erkennen wir am deutlichsten, was wir sehen. Was sich außerdem, außerhalb der „fovea centralis“ noch auf der Netzhaut des Auges abbildet, wird nicht mehr mit derselben Deutlichkeit erfaßt, sondern ist mehr oder minder unscharf, gegen die Ränder des Sehfeldes hin immer mehr verwaschen und auch räumlich verschoben. Weder Formen noch Farben können hier gut unterschieden werden.

Wenn man sich in der Welt orientieren will, sieht man wegen dieses kleinen Umkreises deutlicher Abbildung meist nicht mit festgestelltem, sondern mit bewegtem Auge. Man läßt das Auge und damit die Stelle des deutlichen Sehens und mit ihr die Aufmerksamkeit wandern. Man „fixiert die Gegenstände durch“, die man erkennen will. Hunderte von solchen Fixierungs-Vorgängen sind notwendig, um die Form und die Farbe des ganzen Objektes deutlich und klar zu erkennen. Die einzelnen Seh-Erlebnisse müssen gemerkt und zum Gesamtkomplex vereinigt werden und verleihen dadurch dem deutlichen Sehen einen starken Dauer-Charakter. Aus diesem Grunde nimmt auch der „objektive Naturalismus“ die Dinge meist als ruhend und festgestellt an, um sie eben in tausendfachem Durchfixieren erleben, und dann beim Malen jede einzelne Fixations-Stelle in das Bild übertragen zu können.

Courbet pflegte diese Art des Erlebens. Erfüllt von dem Streben, die Form in ihrer „objektiven Richtigkeit“ zu geben, wurde er zu dem Verfahren der immer wiederholten Teil-Beobachtung geführt, die das Modell im Zustande größter Ruhe und Dauerhaftigkeit hält. Selbst die Gesten müssen deshalb als Dauerhaltungen angenommen werden. In tausendfachem Fixieren, in ständig wiederholtem Hin- und Widersehen wurde die Form und die Färbung gemerkt und festgelegt.

Auch Manet malt seine frühen Bilder von der gleichen seelischen Einstellung aus. Er schließt also auch hierin an Courbet an.

Abb. 29. Manet ist dreißig Jahre alt, als er 1862 den „Musicien ambulant“ malt. Der Wandermusikant sitzt da, die Geige auf den Knien, den Fiedelbogen in

der Hand, das Gesicht uns zugewendet. Nicht etwa in einer Pause seines Spielens, sondern „zur Schau“ gestellt. Den Körper hält er in der leichter zu zeichnenden Profilansicht, um die Verkürzungsschwierigkeiten in den Oberschenkeln beim nach Hinten-Sitzen — die in den beiden Nebenfiguren rechts und links noch nicht völlig gelöst sind — zu umgehen; um ihn herum sitzt sein Publikum. Das Hauptgefühl des Bildes ist unbedingte, abgestellte Ruhe. Die Befangenheit des Gemalt-Werdens, die Courbet in dieser Zeit längst überwunden hatte, liegt über der Mittelgruppe, deren drei Figuren durch den deutlichen Zwang zur Ruhe noch leise schülerhaft wirken. Manet drängt hier, noch ohne die Freiheit und Sicherheit des meisterlichen Schrittes, die Gesamtform in eine leblose Haltung, um nur nicht im Notieren des Einzelnen gestört zu werden. Leise erst klingt ein neuer Ton von den Nebenfiguren her an. Das junge Mädchen mit dem Kinde links, der Mann mit dem großen Hut am rechten Rande lösen die Fesseln, in die das hundertfach wiederholte Hin- und Widersehen, das andauernd bis ins Kleinste dringende Fixieren so häufig die Gesamtform bindet. Leichter beweglich und damit lebendiger sind Form und Seele dieser Nebenfiguren. Hand und Pinsel liefen lockerer bei ihnen. Das leise Krampfhafte, allzu sehr ins Detail Verbissene der Mittelgruppe ist gelöst.

Doch im allgemeinen geht bei diesem Bilde das Auge folgerichtig noch der körperlich-rund modellierten Form nach. Noch heben sich die Köpfe und Figuren um-greifbar vom Hintergrunde ab. Noch ist bei den drei Mittel- und Hauptfiguren jede Stelle von gleicher Wichtigkeit.

Aber schon fünf Jahre später steht Manet den Dingen anders gegenüber. Abb. 30. In der „Vue de l'Exposition Universelle de 1867“ teilt sich das Bild bereits in zwei Zonen. Man kann eine von den unteren Ecken etwa zur Bildmitte sich hebende Bogenlinie hindurchziehen, unterhalb derer die Dinge in genauerer Form gegeben sind, während sich in der oberen Hälfte die Formen aller Gegenstände aufzulösen beginnen.

Diese „Verengung der Fixations-Zone“, der „Zone des deutlich Gesehenen“ im Bilde ist nun abermals eine notwendige Folge des Naturalismus, auf die man bei stetiger Durcharbeitung des Problems kommen mußte. Man erkannte nämlich bei strenger Selbstbeobachtung, daß wir im gewöhnlichen Leben nur in den seltensten Fällen unser ganzes Gesichtsfeld kon-

tinuierlich durchfixieren. Wir heften meist nur unser Auge bald an diese, bald an jene Stelle, springen gleichsam von einem Fixationspunkt zum anderen und lassen unfixiert, was uns gerade nicht interessiert. Diese Art des Sehens mußte auch hier wieder, sobald man darauf aufmerksam geworden war, zur Überzeugung führen, sich in den früheren Fällen gar nicht „wirklich naturalistisch" verhalten zu haben.

Sieht man das Bild auf diese Tatsache hin an, so bemerkt man, daß die Anzahl der Fixierungs-Akte des Malers in der unteren Hälfte der Darstellung eine weitaus größere gewesen ist als in der oberen. Manet malt nur jene Dinge deutlich, die ihn in der Wirklichkeit gerade am meisten interessiert haben und die er sich deshalb auch deutlich angesehen hat. Er faßt den Weg mit den Menschen als Vordergrund in den fixierenden Blick. Am stärksten fixiert er den flachen Bogen durch, der vom Gärtner links vorne über die Reiterin in der Mitte zu dem Knaben mit dem Hund rechts im Vordergrunde führt. Hier kann man noch feste Form erleben. Der erste Mittelgrund ist bereits flüchtiger ins Auge gefaßt, in ihm beginnen die Formen ihre Konturen zu lösen. Der fernere Mittelgrund bleibt dann völlig in der verschieblichen Haltung des Unfixierten. Und ganz frei schwimmend sind die letzten Weiten des Gesichtsfeldes gegeben.

Das Bild muß damit für jenes Erleben „auseinanderfallen", das sich darauf festlegt, auch hier noch so sehen zu wollen, wie man Courbets Bilder sehen muß. Wer die ganze Bildfläche mit dem Blick absucht, der wird jede Einheitlichkeit vermissen. Folgt man aber dem Willen und den Hinweisen des Malers, so stellt sich die Geschlossenheit des Erlebnisses sofort wieder her. Man darf nur auch als Beschauer sein Auge nicht fixierend auf die Dinge heften, die dem Künstler die Um-Schicht seines Erlebnisses bedeuteten. Wenn man mit dem Blick streng in der Seh-Zone des Bildes bleibt, wenn man sein Auge auf den Vordergrund festlegt, die übrigen Teile des Bildes nur mitsieht und ihre Wirkung von den Rändern der Netzhaut her mit in das Gefühl nimmt, dann schließt sich der ganze Komplex bindend aneinander und bekommt eine außerordentliche Lebendigkeit. Er bietet sich dann durchaus so, wie man ihn beim wirklichen Erleben im Sinne des Künstlers hätte.

Dabei empfand man bald, daß die Natur bei dieser Art des Auffassens weit packender, gleichsam aktiver wirkte, als bei gleichmäßigem Durchgehen

der Objekte. Mit dieser „Aktivität“ der Natur war aber der Keim eines neuen, noch unverbrauchten Gefühlserlebnisses gegeben.

Das Erlebnis des Dauernden, Beständigen in der Natur, — das, wie wir gesehen haben, der allgemeinen „wissenschaftlichen“, also objektiven Einstellung der ganzen Generation entsprach — und das Courbet während seines ganzen Lebens, Manet bis in sein viertes Lebensjahrzehnt gepflegt hatte, hat nun seine Kraft erschöpft. Wieder einmal stirbt ein Stilgefühl an der Abstumpfung seiner Wirkung. Was Jahre lang Bereicherungswert, also Schönheit gewesen war, das wird nun achtlos verworfen. Ein neues Erlebnis beginnt zu sprechen, ein neues künstlerisches Problem fordert alle noch unverbrauchten Kräfte der Seele heraus.

Daß man sich jetzt gerade einem rascheren Erfassen der Naturerlebnisse zuwendet, konnten wir auf die allgemeine „subjektive“ Einstellung der ganzen Generation zurückführen. Denn nur raschestes Erleben und nicht-wiederholte Betrachtung garantiert im Bereiche des Sichtbaren die persönliche Note. Die Erfindung der Moment-Photographie oder den Import japanischer Holzschnitte hier als Grund anzuführen, ist weniger als bloß unzureichend. Und auch die Ausbildung der Technik im Allgemeinen, die Steigerung des Tempos im Verkehr und damit im Erwerb, das Hasten und Jagen der Menschen gibt schon deshalb keinen zureichenden Grund, weil wir ja sehen, daß gerade in unseren Tagen, bei abermals gesteigertem Tempo des äußeren Lebens, die Kunst dennoch große und ruhend-gebaute Werke zu schaffen sucht. Dieses raschere Erleben hielt auch nicht nur die Maler gefangen. Es beherrscht ebenso die anderen Künste, und es beherrscht das ganze Leben der Generation. Es muß also eine tiefere Veränderung des ganzen seelischen Habitus des damaligen Menschen überhaupt angenommen werden, die wieder wahrscheinlich durch veränderte soziale Bedingungen der Gemeinschaft hervorgerufen wurde.

Man begann, dem gegenwärtigen Augenblick zu leben. Man begann, ichsüchtig zu werden, den Willen nicht mehr über die eigene Lebensfrist hinauszuspannen und zu genießen, was der Tag bot. Man gab sich der momentanen „Sensation“ hin, bewußt und willentlich die Sorge für das Morgen dem Morgen überlassend. Man verkleinerte damit seine Erlebnisse, aber man häufte ihre Zahl. Man suchte in ihrem kaleidoskopartigen Wechsel den Ersatz für die Ideale des Jenseits, die der Materialismus zerstört hatte, ohne sie noch, wie heute, durch jene anderen Ideale ersetzt zu haben, die im Gemeinschafts-

leben der Menschen auf dieser Erde selbst wurzeln. Man propagierte in schrankenlosem Subjektivismus das Recht des Einzeln-Eigenen, der „seine Sache auf Nichts gestellt“ hat. Und man sah Den mitleidig an, der sich nicht aus jeder Lage und aus jeder Stunde, im Spazieren auf der Straße oder im Blick auf einen vorbeihuschenden Vogel, das Erlebnis zu holen vermochte, das ihm eben diese Spanne von Minuten füllte. Die Skizze in der Literatur erhebt sich zu größter Bedeutung. Romane, wie etwa die von Hermann Bahr oder von Hermann Bang entstehen, die bewußt den „großen Bau“ meiden, um dafür in nahester Weise das unverbunden zufällige Tun der Menschen, ihr Sprechen und Reden Seite nach Seite in flüssigster Form wiederzugeben. Die „dauernde Wissenschaft“ fällt einer Geringschätzung anheim, von der sich der heute Lebende kaum mehr die richtige Vorstellung zu machen vermag. „Gelehrter“ zu sein wurde fast ein Schimpf. Jeder wollte ein „Künstler“ scheinen, das heißt jeder machte Anspruch darauf, sein Leben nicht nach Grundsätzen einer weiteren Gemeinschaft Gleichgerichteter einrichten zu müssen, sondern dem jeweiligen subjektiven Gefühle der wechselnden Stunden leben zu dürfen.

Von hier aus wird klar werden, wie viel tiefer noch als jene „pleinairistische“ diese „impressionistische“ Einstellung das volle Dasein des Menschen erfassen mußte. Jene Einstellung auf das Augenblicks-Empfinden des Farblichen wendet sich nämlich ausschließlich an die „Sinnesgefühle“, das ist an jene Gruppe von Erlebnissen, die trotz allem die unwichtigsten für das Gesamterleben des menschlichen Bewußtseins sind. Denn die Farben hängen nur an den Sachinhalten der Welt, spielen an deren Oberflächen ihr reiches Leben. Die Sachinhalte des Daseins selbst aber, die durchaus den wesentlichen Inhalt des menschlich-seelischen Lebens bilden, sind weitaus stärker durch alles das bestimmt, was mit der Form zusammenhängt. Von der Farbe kann man abstrahieren, ohne die Dinge und Vorgänge des Lebens zu negieren; die Form jedoch weglassen, heißt die Inhalte des Lebens selbst in Nichts auflösen, da Form und Inhalt in der Natur nahezu identisch sind.

So mußte die Einstellung auf die „Sinnesgefühle“ mehr den bloß „artistischen“ Bezirk des Lebens berühren. Beim Künstler zunächst, den sie vom Bereiche des tiefer Innerseelischen abführte, um ihn als pleinairistischen Maler auf den farbigen Schein der Welt, als Musiker zur Ausbildung und Vermehrung der „Klangfarben“ der verschiedenen Orchesterinstrumente und In-

strumenten-Zusammenklänge, als Dichter zur bevorzugten Beachtung der wechselnden Klang-Valeurs der verschiedenen Vokale und Konsonanten zu leiten. Doch auch den Nicht-Künstler, den ästhetisch orientierten Laien mußte diese Einstellung zu einer Art Verflachung des Weltbildes führen. Auch er beurteilte die Erlebnisse jetzt leicht nur nach ihrem Schimmer, nach ihrem Klang, nach den vergänglichen Reizen des Oberflächlichen. Auch er gewöhnte sich auf den pleinairistischen Wegen, immer mehr vom sachlich-seelischen Inhalt des Daseins abzusehen, und nur darauf zu achten, daß ihn der Schein der Welt entzücke.

Es ist nicht alles Gold, was glänzt. Es ist nicht alles Gold, was klingt. Einen wenn auch noch so geringen Rest dieser Einsicht bewahrte dem Pleinairismus gegenüber die „impressionistische“ Einstellung. Denn wenn der Impressionismus auch den sachlichen Inhalt der Erlebnisse, die wahrhafte Nahrung menschlicher Seelen, stark vernachlässigte: dadurch, daß er sich auf die Form bezog und stützte, konnte er am Sachlichen, mochte er es auch noch so sehr nur im Moment-Erlebnis erfassen, nicht völlig vorbeigehen.

Damit aber greift er in tiefere seelische Bezirke, als sie dem Pleinairismus offen standen. Er unterwarf, indem er sein Augenblicks-Erlebnis an der Form entzündete, auch alle Affekte und alle Gemütsbewegungen der neuen Einstellung. Und indem er in der Folge den Namen der Einstellung, die so die eigentlichen Bezirke des menschlich-Seelischen in ihren Bereich einbezog, über den anderen Namen siegen ließ, bewies er selbst, daß er im Innersten instinktgemäß sein eigen Wort nicht anerkenne: daß es nur darauf ankomme, wie, nicht aber darauf, was man male.

So hat denn der Name „Impressionismus“ die Bezeichnung „Pleinairismus“ mit innerem Rechte verdrängt. Doch nur insoferne, als diese Tatsache gerechter ist, als es der Sieg des Wortes „Pleinairismus“ gewesen wäre. Will man den gesamten Habitus der Zeit entsprechend fassen, so wird man gut tun, die allgemeine Bezeichnung „subjektiver Naturalismus“ zu wählen. Sie bezeichnet auch am besten, daß es sich nicht etwa bloß um ein internes Problem der Malerei handelte, sondern daß es im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts ganz allgemein zu einer Veränderung der Einstellung des menschlichen Bewußtseins überhaupt, zu einer neuen Orientierung zum Ganzen des Daseins, also zu einer neuen „Weltanschauung“ gekommen war.

Auf die Malerei zurückgewendet, mußte, wie wir sahen, diese Orientierung der Seele dazu führen, ein immer rascheres Erleben der Natur immer ausschließlicher zu betonen. Um dem Erlebnis jene „Aktivität“, die man nun einmal gefühlt hatte, immer stärker zu verleihen, und besonders, um ihm jene persönlichste Betonung zu erhalten, die um so stärker vorherrscht, je rascher die Konzeption erfolgt, faßte man die Natur immer rascher in den Blick. Denn nachdem aus tieferen soziologischen Gründen herauf die veränderte Einstellung des Bewußtseins einmal gegeben war, sorgte von den drei „Stil-Gesetzen“ das zweite, das die immanente Fortbildung jedes Stilgefühles beherrscht, für den Fortgang der Entwicklung: das Gesetz der konsequenten Ausbildung eines neuen Gefühlserlebnisses zu immer größerer Intensität.

Mit diesem raschen Natur-Erfassen wurde nun ein neuer Kreis des Wirklichen für die Malerei darstellbar: die eilend-vergänglichen Vorgänge. Bisher hatte man sich von der Wiedergabe solcher Geschehnisse möglichst ferngehalten. Nun aber begann man für den eilend-fassenden Blick auch Bild-Inhalte zu suchen, die wegen ihrer raschen Vergänglichkeit auch nur rasch gesehen werden konnten. Einen ruhenden Gegenstand, etwa einen Baum, kann man je nach der Einstellung entweder stundenlang durchfixieren oder in raschem Hinsehen erfassen; einen eilenden Vorgang aber, etwa eine vergängliche Geste, kann man n u r rasch sehen, wenn man sie in ihrem Wesen erleben will. Dabei mußte die Koinzidenz der beiden Faktoren: die gesteigerte Erlebnis-Bereitschaft des Künstlers und die aufs schnellste vergängliche Erlebnis-Darbietung des Vorganges, zu abermals erhöhter Intensität des Erlebens, zum gleichsam hell und kurz klingenden Einschlag führen. Man mußte im Sehen auch schon fassen, das Erlebnis im Vorbeijagen greifen und halten. Denn das geringste Zögern im Festhalten des Erlebnisses mußte zu seinem völligen Verlust führen.

So wurde der e i n m a l i g e E i n d r u c k, die m o m e n t a n e I m p r e s s i o n geboren. Das Bewußtsein lag gleichsam auf der Lauer nach dem raschest Vergänglichen in der Natur. Es ergriff einen vorbeijagenden Vorgang in seinem Kern, im momentan Verschwindenden seines Wesens. Dem Moment-Eindruck, der seelischen Grundstellungnahme des Impressionismus in der Malerei war damit das reichste Erntefeld bereitet.

Man merkt, wie hier die Ausbildung des Auges für das Erfassen feinster, huschender Farb-Valeurs mit der Einstellung auf das Moment-Erleben eines

Sachinhaltes zusammentrifft. Beides war notwendig, um die reifen, subjektiv-naturalistischen Bilder zu geben: das Nuancen-Sehen und das rascheste Fixieren des Vorganges. Die flüchtig fliegende Technik, das Hintupfen und Hinwerfen der Farben diente beidem in gleicher Fertigkeit. Denn auch von diesem raschesten Fixieren des Bildvorwurfes aus hat die Hand rein technisch keine Zeit, die Farben zu mischen und die Formen zu modellieren, wenn nicht das Frische des ersten Eindrucks zu mittlerem Grade temperiert und damit gerade das Wesentliche der Konzeption gestört, ja vernichtet werden soll. So ist dieses rein Technische auch bei den impressionistischen Bildern als das Sekundäre festzustellen. Damit ist aber bewiesen, daß hier der Impressionismus wie früher der Pleinairismus, daß also der gesamte „subjektive Naturalismus“ in seinem ganzen Umfange nicht durch seine „Technik“, sondern durch seine innerseelische Einstellung zum „Stil“ erhoben wird. —

Man mußte dabei nach wenigen Versuchen bemerken, daß man das eilend Vergängliche rascher Geschehnisse in der alten Weise überhaupt nicht darstellen könne. Wir wählen als lehrreiches Beispiel das kleine Bild der „platzenden Granate“ von Manet, um ersichtlich zu machen, daß für diesen neuen Konzeptions-Inhalt auch eine neue Form der Darstellung gefunden werden mußte. Über einem Piquet Soldaten platzt — die starke Helligkeit im Bilde links oben — ein Schrapnell. Im Augenblick der Katastrophe ist die Gruppe gemalt. Manet bemüht sich, das Momentane des Geschehnisses möglichst mitreißend zu geben. Er sieht die Soldaten durcheinander geworfen, ineinanderstürzend, zu Boden geschleudert, mit ausgreifenden Armen und Händen, im Verrissenen von Leibern und Gliedern. Doch er sucht noch in der überall gleichmäßig genauen Darstellung den Erfolg. Die Konturen sind durchaus geschlossen und scharf gegeben, die Innenform bis zu den Gamaschen, die Gürtel mit ihren Schnallen, die spiegelnden Knöpfe der Monturen sind genau durchgemalt. Vor dem fertigen Bilde aber mußte sich Manet sagen, daß gerade die Plötzlichkeit des Gesamtgeschehens, das Momentane der gleichzeitigen, völligen Vernichtung einer ganzen Gruppe von Menschen so nicht gefaßt werden könne. Jede einzelne Figur für sich ist wohl in ihrem Eindruck schlagend: Manet muß ein außerordentlich scharfes Auge gehabt haben, wenn er sich aus den gewöhnlichen Erfahrungen des Lebens derartig eindrucksstarke Momentanhaltungen merken konnte. Doch im Gesamten ist das Bild gerade als Moment-

Abb. 31.

Darstellung naturalistisch unmöglich. Es könnte nur von einem mechanischen Apparat, der an allen Stellen der Abbildungs-Zone die gleiche „visuelle" Aufnahmefähigkeit besitzt, so „gesehen" werden. Denn es ist in allen seinen Teilen gleichmäßig „durchfixiert" und gibt so eine für menschliche Erfahrung ganz „unwirkliche" Festigung der vergänglichsten Dinge. Man erinnere sich bei dieser Gelegenheit, wie befremdlich die ersten Momentphotographien anmuteten. Man erkannte hier Stellungen der Glieder, die sonst im Gesamten des eilenden Vorganges wohl mitgesehen worden waren, die aber in Verbindung mit ihrer Deutlichkeit und mit dem in allen Teilen zur Dauer Fixierten die ganze Darstellung völlig „unwirklich" erscheinen ließen. Wir haben uns nun in der Zwischenzeit so sehr an die Abbildungen der Moment-Photographie angepaßt, daß es vielleicht nicht ganz leicht werden mag, das Widerspruchsvolle des vorliegenden Bildes zu empfinden. Man nehme aber etwa die äußerste Randfigur links unten in den Blick, man fühle nach, was für ein Erlebnis ihre Haltung von Kopf, Armen, Körper und Beinen vermittelt, und man sehe dann, wie sie trotz dieser Haltung, die das Erlebnis einer Sekunde ist, die größte Deutlichkeit im Detail zeigt. Wer es aber etwa noch für möglich hält, dies alles vom Kopf über den Gürtel bis zu den Gamaschen und Schuhen in Einem Blick zu fassen, der gehe dann mit diesem Momentangefühl zu den anderen Figuren, etwa zum mittleren Soldaten mit den ausgreifenden Armen oder zur rechten Randfigur. Er wird unmittelbar merken, wie sich das Momentangefühl des Einzelerlebnisses mit dem Gebundenen des Gesamtkomplexes und mit dem überall deutlichen Detail nicht in ein Erlebnis zusammenschließen läßt, weil man die Notwendigkeit einer gewissen „Dehnung" des ursprünglichen Momentangefühles erfährt, die dieses in seinem Wesen selbst bis zur völligen Verneinung stört. Man kann aber zur Entlastung Manets auch nicht auf ältere Kunstwerke, etwa auf den „Tigerkampf" von Delacroix oder auf das „Jüngste Gericht" Michelangelos zurückweisen. Denn dort wieder sind die Dinge einfach so, ob naturalistisch möglich oder nicht; sie stehen innerhalb eines naturfernen Bildkomplexes, der von dem Gefühl des Unwirklichen deshalb garnicht berührt wird, weil in der Phantasie eben Alles „möglich" ist. Hier aber, bei einem naturalistischen Bilde, muß dieser Zwang zur zeitlichen Dehnung und gefühlsmäßigen „Verlängerung" eines Momentangefühles die völlige Zerstörung des Gesamteindruckes herbeiführen. So blieb nur die Konsequenz, eilende Ge-

schehnisse innerhalb des naturalistischen Umkreises so zu geben, wie man sie wirklich sieht. Also mit einer Einschränkung des Fixations-Feldes, mit der Beschränkung deutlich gegebener Form auf eben diesen fixierten Kreis und mit der Verwischung aller Formen gegen die Ränder des Sehfeldes hin.

Fünf Jahre nach dem Bilde der „Weltausstellung", im Jahre 1872, malt Manet das „Wettrennen von Longchamps". Von diesem Bilde aus Fuß vor Fuß, auf dem Wege stetigster Entwicklung erreicht. Der Maler sucht sich einen Schau-Platz, etwa auf einer Brücke, die über die Rennbahn führt, und wartet dort auf die Sekunde, in der das Rudel Pferde mit seinen schwingenden Reitern heranrast. Knapp vor dem Ziel, eben gesehen, auch schon vorbei. Wie er dort lauert, wirft er sein Auge der Gruppe entgegen und reißt mit Einem Blick die Moment-Situation, den Ein-Druck an sich. Der Zaun links hat sein Auge geführt und wird so als Leitbahn zum Zentrum deutlich. Die Mittelgruppe der Reiter aber ist dann das eigentliche Fixations-Feld. Der Blick bleibt in diesem engen Kreis, der kaum ein Zehntel des ganzen Bildes umfaßt. Hier sieht Manet wieder die vier mittleren Reiter am klarsten, über die Köpfe ihrer Pferde im Schwingenden ihrer Haltung vornüber gebeugt, die Arme nach vorne zusammengenommen. Alles Übrige, die beiden äußeren Reiter, die Füße der Pferde, die Zuschauermengen rechts und links, die Baumkronen, Hügel und Häuser des Hintergrundes bleiben ihm um so unklarer verschwommen, je näher dem Rande der Netzhaut sie sich abbilden.

Abb. 32.

Er malt nun in fliegender Hast und höchster Ehrlichkeit gegen das wirklich Erlebte das Bild. So wie er es sah, will er es geben. Geht man seiner Konzeption nach, nimmt man auch als Beschauer nur die Mittelgruppe in den fixierenden Blick und bleibt, ohne das Auge wandern zu lassen, wirklich in diesem Zentrum des Ganzen, so bekommt das Bild dieselbe unmittelbare Lebendigkeit, die es für den Maler hatte. Denn so wie der Beschauer selbst die Situation in Wirklichkeit sehen würde, in der Fixations-Zone deutlich, um diese herum aber in jenem konturlos Verschwommenen, unklar Schattenhaften der Netzhaut-Wahrnehmungen außerhalb der Stelle des deutlichsten Sehens, so ist das Bild ja gegeben. Es muß die unmittelbare Lebendigkeit des Augenblicks-Erlebens bekommen, wenn man nur wirklich mit der Feststellung der Augen Ernst macht und die Rand-Zone des Gesichtsfeldes, so wie in der

Wirklichkeit, bloß „mitsieht“, aus dem Unklaren her ihre „Anweisungen“ auf dort vorhandenes Körperhaftes mit-empfängt und als solche gelten läßt.

Dabei ist es nicht ohne Wert, die Sachlage bis ans Ende durchzudenken. Man muß sich klar machen, daß man bei einem derartig festgestellten Sehen ja gar nicht sicher wissen kann, ob nun das Bild auch außerhalb der Fixations-Zone in allen seinen Teilen genauer oder ungenauer durchgemalt ist. Denn obzwar die Natur überall in gleichem Grade „genau“ ist, sehen wir sie bei festgestelltem Blick doch nur innerhalb des Fixierungs-Feldes deutlich; die in der Wirklichkeit selbst ebenso „genauen“ umliegenden Dinge aber bilden sich auf der Randzone der Netzhaut nur als undeutliche Komplexe ab. In gleicher Weise aber könnte nun auch das Bild in allen Teilen durchgemalt sein; wir würden dennoch bei festgestelltem Sehen nur den eben fixierten Teil deutlich, alles übrige aber mehr minder undeutlich sehen müssen. Daraus ist nun aber wieder der Rückschluß zu ziehen, daß für den die Mittelgruppe fixierenden Blick die übrigen Teile des Bildes durchaus so „erscheinen“ können, als ob sie genau und deutlich gegeben wären.

Es wird damit eigentlich gleichgültig, ob nun das Bild genau durchgemalt ist oder nicht. Das Wesentliche bleibt, daß das Erlebnis nur dann lebendig wird, wenn man es im Sinne Manets „sieht“. Tut man das aber, dann schwindet die „Formlosigkeit“ des Bildes völlig. Stellt man den Blick auf das Zentrum ein, so eint sich das pfeilschnelle Jagen der Reiter mit dem Verschwommenen der tausend Menschenkörper daneben, mit den flüchtigen Silhouetten der Baumkronen, mit dem eilend Verhuschenden der Lichter und Schatten zu äußerster naturalistischer Wahrheit. Das Bild behält die volle Frische unmittelbar errafften Erlebens, und wer noch nie derartiges erfahren hat, der muß erschauern vor dieser Intensität momentaner Impression.

Den ersten Hinweis darauf, daß innerhalb der Stilphase des subjektiven Naturalismus — entgegen den vielen überlieferten Künstlerworten — die Momenteinstellung auf die Formen der Welt als das seelisch Tiefere gegenüber der Einstellung auf die Farben anzusprechen ist, sahen wir darin, daß nur jene erstere den sachlichen Inhalten der Welt und des seelischen Erlebens einigermaßen zugewendet bleibt. Eine weitere Stütze für diese Auffassung des Ge-

samtstiles können wir noch daraus gewinnen, daß es nicht zur reichsten Ausbildung einer spezifisch impressionistischen Graphik hätte kommen können, wenn in diesem Stile die Farbe wirklich das allein Wesentliche gewesen wäre.

Man kann natürlich auch bei der Graphik von Farbwerten sprechen, wenn man die Tonwerte vom tiefsten Schwarz über die Zwischentöne von Grau oder Braun bis zum hellsten Weiß des Papiergrundes dafür einsetzt und diese Stufen von Hell zu Dunkel rein augensinnlich faßt. Denn Schwarz wird ja von einem im Farbensehen geschulten Auge nicht als Negation einer Farbe, sondern, ebenso wie etwa Rot, als positiver Sinneseindruck erlebt. So ist es namentlich bei der Lithographie, aber auch bei der Radierung oder dem Stich ohne weiteres möglich, sämtliche Zwischentöne in ihrer Abschattierung oder in ihrer Gegensätzlichkeit rein augensinnlich als „Farbwerte" zu erleben. Auch hier hat die Schulung des Auges durch den Pleinairismus die reichsten Früchte getragen, und vielleicht erweist das geschulte Auge gerade im Erleben dieser reinen Hell-Dunkel-Tonwerte innerhalb des Graphischen seine aufs Höchste verfeinerte Kultur. Gleichwohl kann man sich beim Überblicken des gesamten graphischen Werkes dieser Stilperiode der Erkenntnis nicht verschließen, daß diese rein augensinnliche Einstellung nicht den Kern der Erscheinungen treffen würde. Schon die Tatsache, daß in der Graphik die reinen Stilleben so selten sind, erweist diese Behauptung. Offenbar sind hier bei der Beschränkung auf das Eine Farbenpaar Schwarz-Weiß die Möglichkeiten des rein augensinnlichen Erlebens zu gering, um eine reichere rein „pleinairistische" Entwicklung zu tragen.

Eine Radierung Liebermanns, eine späte Fassung seiner „Polospieler" diene sowohl hierfür wie für das extremste Erfassen einer Momentanform als Beispiel. Es lebt in seinem Wesentlichen nicht von der relativ geringen Anzahl der Hell- und Dunkeltöne, sondern von dem grandiosen Packen des vergänglichsten Eindruckes. Ein enger Fixationskreis in der Mitte faßt mit unerhört sicherem Griff das Wesentliche der momentanen Bewegung einer entscheidenden Spielphase. Die beiden Reiter springen im engsten Kreise gegeneinander an. Wie in innerem Anprall gegen den Zielpunkt ist das im Galopp aus der Tiefe herangejagte Pferd in der Luft noch nach links herumgerissen, ein Wirbelpunkt ist in der Gegenführung der Bewegungen geschaffen, die schärfste Zuspitzung

Abb. 33.

heftigster Aktion ist gegeben. Nur das für diesen Moment-Eindruck Wichtigste ist überhaupt gesehen und gebracht. Alles hierfür Nebensächliche bleibt linear verrissen und zum Rande hin unscharf. Das Skelett des Eindruckes, gleichsam der entblößte Zellkern der Konzeption ist gefaßt. Bis das Auge dazu kommt. die Tonwerte abzusuchen, ist die Seele längst mit dem Erlebnis des bizarrsten, verblitzend-einmaligen Moment-Eindruckes gesättigt.

Man blicke nun von hier aus, in der Vereinigung des augensinnlich-Farblichen und des inhaltlich-Formalen auf das „Mädchen im Garten" oder auf die „Rue de Berne" zurück. Wieder einmal ist eine der hundert Erlebnismöglichkeiten und Erlebnisweisen des Menschen auf ihren Gipfel geführt. Ganz reif und „klassisch" bietet sie sich in der Lösung ihres Problems. Die Malerei gelangte auf diesen Höhepunkt ihrer Ausbildung in den Jahren von 1870 bis 1890. Die Zeitgenossen und Nachfolger von Manet und Monet: Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Toulouse-Lautrec und ihre ganze Gefolgschaft gewannen Sieg auf Sieg. Die „moderne Malerei" eroberte sich die europäische Welt. Sie hatte Stoßkraft bekommen. Denn die innerliche Verklammerung der beiden wesentlichen Faktoren, des Einstellens auf die momentanen Farbsensationen und auf die momentane Form-Erfassung in Einem seelischen Konzeptionsakt führte zur Ausschließlichkeit und Einseitigkeit der nun kurz „Impressionismus" genannten Bewegung, und schmiedete sie durch diese Einseitigkeit zum „Stil". Denn jeder wahre Stil ist notwendig einseitig. Er wählt aus den Hunderten möglicher Gefühlsweisen Eine und erklärt sie für die einzig Erlebenswerte. So erst wird er gerade durch seine Intoleranz zum Stil, das heißt zum Einen Gemeinschaftsgefühl eines Kulturkreises in einer Zeit. —

Die kleinen Skizzen Peter Altenbergs sind das beste literarische Gegenstück. Nur zwanzig Zeilen. Aber in diesen zwanzig Zeilen das Zentral-Problem so gesehen und gefaßt, daß überall hin die Ränder des Geschehens in unmittelbarster Beziehung zur Welt offen bleiben. Von jeder einzelnen kleinen Geschichte laufen nach allen Seiten die Fäden, die diese Skizze den Reichen des Lebens verbinden. Nicht in vier Rahmenleisten und nicht in fünf Akten wird das Erlebnis erschöpft. Sondern in einer Folge von hundert Szenen, von hundert momentanen Konzeptionsakten, von hundert „Impressionen". Doch auch aus

diesen Impressionen schließt sich eine Welt zusammen. Man lebt nicht mehr verbissen in ein Problem dem Jahrfünft oder dem Jahrzehnt. Sondern man faßt die strömende Vielfältigkeit des Daseins in der wechselnden Stunde. Mon verre est petit, mais je bois dans mon verre: auch diese hunderttausend Impressionen geben eine gerechte Möglichkeit, genügenden Erlebens-Inhalt für Eine kurze Generation aus dem weiten Meere der Welt zu schöpfen.

Es dürfte völlig klar geworden sein, was die Formel „Subjektiver Naturalismus" sagen will. Die Empfindungen und Wahrnehmungen der menschlichen Sinnesorgane gleichen einander bei den verschiedenen Individuen durchaus. Aber sie besitzen diese Gleichheit nur im Wesentlichen, nur im Kerne ihrer Art. Die Variabilität des lebendigen Stoffes, der die menschlichen Organe baut, ist so groß, daß sich die Sinneserfahrungen der Einzelnen doch immer wieder in Nuancen unterscheiden. Kann man nun, wie wir sahen, als „objektive Natur" jenen Teil der äußeren Erfahrungen bezeichnen, der bei allen Einzelmenschen zur Deckung gebracht werden kann, und mißt man die Erlebnisse an diesem Deckungs-Kreis, so wird sowohl vor den reifen pleinairistischen wie vor den reifen impressionistischen Bildern die Wendung des Erlebens in die umliegende subjektive Sphäre deutlich. So wie Manet den Sonnenglanz der Rue de Berne gesehen hat, in gerade diesen flüchtigen, andauernd wechselnden Nuancen, so wird kaum eine zweite menschliche Netzhaut denselben objektiven Komplex spiegeln; und so wie Liebermann die rennenden Pferde im Galopp packt, gerade in dieser Stellung der Glieder, mit dem Herausheben gerade dieser Stücke der Innenform oder des Umrisses wird kaum ein zweites menschliches Auge dasselbe Geschehen momentan erfassen. „Objektive" Erkenntnis erfordert langsame Anpassung der Sinnesorgane an die äußeren Reize. Deshalb muß sich jene Übereinstimmung Aller, die eben Kriterium des Objektiven ist, dort bei den Farben mit dem Gröberen des allgemeinen Farbcharakters, hier beim sachlichen Geschehen mit der Festlegung ruhender oder langsam bewegter Komplexe begnügen. So führt sowohl das Einstellen auf die momentanen Feinheiten im Farben- und Licht-Sehen, wie das Verkürzen der sachlichen Eindrücke zu Moment-Erlebnissen in den Bezirk des persönlich Einmaligen.

Dennoch kann nicht ernstlich behauptet werden, daß dieser Stil nichts mehr mit dem Naturalismus zu tun habe. Immer noch muß ein äußerer Anreiz vorliegen, damit das Werk entstehe. Und zwar ein Reiz, der sämtliche wesentlichen Elemente des fertigen Bildes in sich enthält. Denn ohne einen Blick in diese Sonnenstraße hätte Manet auch nicht diese Nuancen finden und diese Fülle von Valeurs bringen können, seien sie in ihrer Tönung auch noch so einmalig durch den physiologischen Bau gerade seines Auges bestimmt. Und ohne einen Blick auf das aneinanderrennende Reiterpaar hätte auch Liebermann niemals gerade diese Momentfassung der Leiber, Glieder und Formen gefunden. Immer noch geht der Konzeptionsweg von Außen nach Innen. —

Doch man könnte diese Schaffensart auch von der anderen Seite her darstellen. Man könnte, unter Zurückdrängung des realistischen Faktors, diese ganze Stilperiode statt „subjektiven Naturalismus" auch „naturalistischen Subjektivismus" nennen. Man würde damit die Tatsache fassen, daß sich Pleinairismus und Impressionismus, mögen sie auch noch Naturalismus sein, doch bereits von der „objektiven" Natur zu entfernen beginnen. Je stärker die Künstler ihr Schaffen auf ihre einmalige Persönlichkeit hin orientieren, desto mehr beginnen sie dieses „Objektive" zu „verändern". Sie werden sowohl vom momentanen Farben- wie vom momentanen Form-Erlebnis aus fast zwingend dazu geführt, die Natur zu „fälschen". Man denke sich nur in die Seele eines Künstlers hinein, der wie Monet stundenlang vor einem Heuhaufen auf der Lauer liegt, um ihn an einem Tage in fünfzehn verschiedenen Beleuchtungen und Färbungen zu malen; oder der wie Manet auf der Brücke über der Rennbahn den vorbeirasenden Endkampf der Pferde gespannt erwartet. Jedes Zeit-Differential ändert hier bereits sowohl die Nuancen des Farblichen, wie die Stellungen des Bewegten. Nur eine Aufnahme also, die so wie die Momentphotographie auch nur den Bruchteil einer Zeiterstreckung brauchte, könnte dem wirklichen Erlebnis auch tatsächlich entsprechen. Da aber die Bilder doch gemalt sein wollen, da sich bereits während jedes Pinselstriches die Natur in ihren Farbtönen und in den Stellungen rasch bewegter Körper geändert hat, so bleibt dem Maler kein anderer Ausweg, als sein Augenblicks-Erlebnis aus der Erinnerung zu malen. Damit wird aber den „Änderungen" des Objektiven eine weite Bahn geöffnet. Und kein Pleinairist oder Impres-

sionist kann mehr für die unbedingte „Richtigkeit“ der Elemente des von ihm geschaffenen Werkes einstehen.

So entfernt sich der subjektive Naturalist von der „äußeren Natur“ und nähert sich mit diesen „persönlichen Fälschungen“ des Objektiven stetig dem „seelischen Komplex“. Einzelne Elemente des ganzen Werkes, das durchaus noch vor der Natur empfangen ist, müssen „dazugegeben“ werden. Da diese Ergänzungen aber aus dem Gesamtton des Bildes nicht herausfallen dürfen, müssen sie eben aus dem Grundgefühl des Werkes heraus gefunden, also von dem inneren Gefühl her „geschaffen“ werden. Sie mögen dabei noch durchaus Natur-Elementen gleichen. Sie mögen auch zum großen Teil noch derartige echte „gemerkte“ Naturelemente sein, die aus der Erinnerung geholt und dann, noch bescheiden, dem vor der Natur empfangenen Ganzen eingepaßt werden. In ihnen liegt doch der Keim, der erste kleine Trieb jenes Schaffens von Innen nach Außen, das dann dem subjektiven Naturalismus als Stilphase folgen sollte. Sie bilden damit den Beginn des stetigen Überganges in den modernsten „Expressionismus“, in dem sich die Künstler immer mehr von der Natur abwenden und auf ihr eigenes Innere hin orientieren, um von hier aus ihre Gefühle in Farben und Formen zu fassen, die später der Natur gegen ihren Willen aufgezwungen werden.

Die Übergänge vom subjektiven Naturalismus in den Expressionismus

DAS ALLGEMEINE DER ZEITLAGE

Die Zeit zu Ende des vorigen Jahrhunderts nannte sich selbst „Fin-de-siècle", nannte sich selbst „Décadence". Man war reif und übersättigt, man war müde und gab sich müde. Man kokettierte nicht etwa bloß mit dem Décadence-Gefühl; man war wirklich dekadent, durch das andauernd wiederholte Reagieren auf leiseste und vergänglichste Reize überfeinert. Es entstanden selbst Zeitschriften — wenn sie auch nicht lange lebten — die sich „Le Décadent" oder „La Revue décadente" nannten. Und wie früher Flaubert in seinen Romanen den Typus des starken geraden Naturalismus gegeben hatte, so bringt nun Huysmans den Typus des Menschen des zu Ende gehenden Jahrhunderts. In seinem Roman „A Rebours", „Gegen den Strich", schildert er den Helden, den Herzog Jean des Esseintes „als einen schmächtigen jungen Mann von dreißig Jahren, blutarm und nervös, mit eingefallenen Backen, kalten stahlblauen Augen, gerader, feiner Nase und dürren schmalen Händen". In der ganzen Folge des Romans findet sich Szene auf Szene, in der letzte Verfeinerungen und äußerste Zuspitzungen einer überreifen Kultur als Ideal gegeben werden. Die ganze Seele des Menschen sowie alle seine Sinne, Auge, Ohr, Tastgefühl, Geschmack, Geruch werden in ihrer raffinierten Kultur gezeigt. „Wenn man die große Menge beiseite läßt, deren grobe Netzhaut weder die eigenartige Harmonie der Farben bemerkt, noch den geheimnisvollen Reiz ihrer Abstufungen und ihrer Zusammenstellungen kennt, . . . um sich nur auf die zu beschränken, deren Augen durch die Literatur und die Kunst verfeinert

sind, erscheint es zweifellos, daß das Auge dessen, der von Idealen träumt und der Illusionen bedarf, gewöhnlich eine Vorliebe für Blau und dessen Abstufungen, sowie für die lila und perlgraue Farbe hat, vorausgesetzt, daß diese Nuancen weich und verschwommen bleiben und nicht die Grenze überschreiten, an der sie in ein bestimmtes Violett und scharfes Grün übergehen." „Das Dorf selbst kannte er kaum. Durch seine Fenster hatte er eines Nachts die stille Landschaft betrachtet . . . Zusammengeschrumpft im Schatten der Hügel erschien die Ebene in der Mitte wie mit Mehl bestreut und mit weißem Cold-Cream bestrichen. In der warmen Luft, die leise die farblosen Gräser fächelte und würzigen Duft verbreitete, schüttelten die wie mit Kreide übertünchten Bäume im Mondlicht ihr fahles Laubwerk und vergrößerten ihre Stämme, deren Schatten den Gipsboden mit schwarzen Streifen furchten, auf dem die Kieselsteine wie Tellerscherben glänzten." So wie hier das Auge in seiner höchsten Verfeinerung geschildert wird, so reagierte auch der Geschmacksinn nur mehr auf feinste Reize: „Er fühlte sich vollkommen glücklich; seine Blicke berauschten sich an dem hellen Glanz der Blumenkronen auf goldenem Grund. Dann aber — ganz entgegen demjenigen, was er sonst gewohnt war — stellte sich eine gewisse Eßlust bei ihm ein. Er tunkte seine gerösteten Brotschnitten, die mit einer ganz besonderen Butter bestrichen waren, in eine Tasse Tee, eine treffliche Mischung von Si-a-Fayonne, Mo-you-tann und Khansky, gelben Teesorten, die von China nach Rußland durch besondere Karawanen geschickt werden, wodurch sie den feinsten Kamelduft angenommen haben. — Der Herzog trank diese duftige Flüssigkeit aus dem feinsten chinesischen Porzellan, das man wegen seiner Durchsichtigkeit als Eierschalen bezeichnet. Zu diesen entzückenden Tassen benutzt er nur Bestecke aus altem vergoldeten Silber, das die Vergoldung schon etwas verloren hatte, so daß das Silber unter dem Gold ein wenig zum Vorschein kam und ihm so die Färbung vormaliger Zartheit ganz diskret wiedergab."

Aber nicht nur Auge und Geschmack, alle Sinne waren aufs Feinste ausgebildet. Auch die Stellen über den Parfümgenuß sind in ihrer Differenziertheit so bezeichnend für das seelische Ideal der Zeit, daß sie noch hierher gesetzt seien. „Wie ein Weinhändler das Gewächs an einem Tropfen, den er schlürft, erkennt, wie ein Hopfenhändler an dem Geruch des Sackes den genauen Wert der Ware bestimmen kann, wie ein chinesischer Kaufmann sofort die Herkunft

des Tees, der ihm vorgehalten wird, anzugeben vermag und sagen kann, auf welchen Pachtungen des Berges Bohées, in welchen buddhistischen Klöstern er gezogen ist, und wie er selbst den Zeitpunkt, an dem seine Blätter gepflückt wurden und den Grad des Dörrens zu bezeichnen weiß, sowie den Einfluß, dem er in der Nähe der Pflaumenblüte, der Aglaia, der duftenden Olea, aller derartigen Wohlgerüche ausgesetzt gewesen ist, die dazu dienen, seine Natur zu verändern, eine unvermutete Steigerung hervorzurufen und in seinem trockenen Geruch einen Duft ferner frischer Blumen zu erzeugen — ebenso konnte der Herzog auch, wenn er nur ein Tröpfchen Parfum einatmete, gleich die Dosis seiner Mischung benennen, die Psychologie seiner Mixtur erklären und den Künstler erkennen, der das Aroma hergestellt und ihm die persönliche Marke seines Stils aufgedrückt hatte . . . Mit seinen Vaporisateuren spritzte er im Zimmer eine Essenz umher, die aus Ambrosia, Mitcham-Lavendel, Riecherbse und Bouquet gebildet war, eine Essenz, die, wenn sie von einem Künstler destilliert ist, den Namen verdient, den man ihr zuerkannt hat: Extrait de Pré fleuri. In diese blühende Wiese führte er dann eine genaue Fusion von Tuberose, Orangeblüte und Mandel ein. Und alsbald entstand künstlicher Flieder, und der Wind schien leise durch blühende Linden zu streichen und drückte ihre zarten Ausströmungen, die dem Extrakt der englischen Tilia ähneln, auf den Boden nieder."

So war der Mensch des endenden neunzehnten Jahrhunderts in bis zur Überbetonung ständig gesteigerter Pflege des Subjektiv-Persönlichen zu einer Verfeinerung gekommen, die schlechterdings nicht mehr fortbildungsfähig war. Ist derart — sowohl von der allgemein seelischen Haltung aus, wie auch für unsere spezielle Aufgabe von der seelischen und formalen Haltung der späten pleinairistischen und impressionistischen Bilder aus — eine immanente Weiterentwicklung nicht mehr denkbar, so steigt die Frage nach dem Neuen empor, das nun kommen soll. Denn da die ganze Lebenshaltung und Kultur des Abendländers auf Aktivität, nicht etwa auf das passive Verweilen und Träumen des Orientalen gerichtet ist, mußte man weiter, konnte man nicht verweilen. Wieder einmal stehen wir vor dem Werden eines völlig neuen Stiles. Die Klassik und die Romantik waren so als neue Zeitgefühle emporgestiegen; der objektive Naturalismus Courbets und der subjektive Naturalismus Manets waren so erstanden. Auch jetzt geht es auf immanenten Wegen nicht mehr weiter. Ein

völlig neues Stilgefühl, eine völlig neue Orientierung zur Welt kommt auf. Und auch hier wieder kann das neue Lebensgefühl nur von seelischen Verhaltungsweisen geholt und begründet werden, die jenseits des rein ästhetischen Bereiches liegen.

Wieder einmal also, und für unsere Darstellung zum letztenmal, sind wir gezwungen, auf die Stil-Soziologie hinzuweisen. Als etwas Außer-Ästhetisches, etwas Über-Ästhetisches, umfassender und einen größeren Bezirk menschlichen Lebens als bloß den der Kunst beherrschend, tritt ein neues allgemeines Welt- und Lebensgefühl heran. Wir wissen bereits, daß in solchen Zeiten große Gemeinschafts-Verschiebungen das Treibende sein dürften, das einem neuen Stil das Leben gibt. Und auch hier wollen wir nur einige Worte über dies Weiter-Umfassende sagen und es der Soziologie überlassen, das Problem zu lösen, woher eigentlich dies neue Lebensgefühl kam.

Übergangserscheinungen in der Kunst — und durchaus nur mit solchen werden wir es in der Folge zu tun haben — sind begreiflicherweise immer erst dann richtig zu verstehen, wenn man bereits das Ziel kennt, dem sie zustreben. So gilt es, trotz allem noch Fragmentarischen der kommenden Entwicklung, vorerst zu versuchen, dies neu Emporsteigende, diese wesentliche Änderung des Grundgefühls der neuen Zeit zu erfassen. Da kann man nun bereits heute zur formelhaften Fassung dieses heraufkommenden Gefühles des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts zwei wesentlich neue Elemente feststellen: Vereinfachung und Kraft. Nicht daß man die impressionistischen Schöpfungen kurzerhand „kraftlos“ nennen könnte. Es liegt eine außerordentliche Konzentrationsfähigkeit der Seele, man könnte fast sagen: eine wütende Intensität des Zupackens häufig genug in ihnen. Doch wir müssen versuchen, uns mit Hilfe der üblichen Scheidemünze der Wörter zu verständigen. Brutaler, gleichsam robuster, einfacher und urtümlicher ist jetzt dieses Wort „Kraft“ zu nehmen. Mehr in sich gesetzt und gesättigt, mehr breitflächig und geschlagen, mehr mit beiden Armen genommen, lastender, undifferenzierter, voller und dichter im Gefühl. Wir spüren es ja alle. Die Zeit ist davon beherrscht, Tag und Stunde davon erfüllt. Wer heute und für morgen und für die Jahre der nächsten Zukunft etwas gelten will, der muß diese Kraft in sich haben. Gesundheit, Stärke, Leben in intensiver Betätigung, angeborener und gestählter, ja gezüchteter Wille werden die Rufworte der Zeit. Einer Zeit,

die Automobile, Untergrundbahnen, Flugschiffe baut, die die Berliner „Heerstraße“ konzipiert, als einen einheitlichen Weg, viele Kilometer lang, pfeilgerade hinausgeworfen aus der Stadt, in Einem Zuge bis weit ins flache Land hinein. Der heutige Mensch, der sich wohlfühlt, wenn er in rasender Schnelligkeit gerade hinaus ins Land jagt, gegen den Sturm der Luft gebückt, aufs schärfste auf ein starkes Tun konzentriert, der kann keinen Sinn für „Valeurs“ mehr haben; der muß versagen, wenn man von ihm immer noch verlangt, mit leisest bewegter Seele nachzufühlen, „wie dies Grau gegen dies Violett steht“. Der hat, so paradox es klingt, wahrhaftig „keine Zeit“ mehr für den „Augenblick“. Denn er kann nicht vor dem Moment rasten und stillhalten, wo er seinen Willen über Jahre hinaus gespannt hat, so daß sein Ziel auf weite Strecken als ein großes, fernes, dauernd gebautes vor ihm steht. Man vergegenwärtige sich die moderne Gesellschaft: das Bürgertum als solches, als breite gesicherte Mittelschicht, wird immer mehr zerrieben. Oben schließen sich die großen wirtschaftlichen Unternehmer zu mächtigen Verbänden zusammen — zu denen man auch den Staat als solchen, als Arbeitgeber und als Gegner der Freiheit des Einzelnen rechnen kann — und werden von herrenmäßig fassenden Naturen geleitet; unten sammeln sich diese Einzelnen, dem Boden endgültig entwurzelten Arbeitnehmer in nicht minder mächtige Organisationen, in die Gewerkschaften, die in nicht geringerem Grade nur ihren Gesamtwillen herrschen lassen. Der wohlhabende „liberale“ Kleinbürger des Mittelstandes, der eigentliche Träger eng-naturalistischen Kunstgenießens, verschwindet zwischen den ständig anwachsenden Grenzorganisationen immer mehr. Er gibt sein Individualleben auf, auf der einen Seite von den Unternehmer-Verbänden bezwungen, als dienend arbeitendes Glied der Trusts und Vergesellschaftungen; und reiht sich andererseits als Monats-Lohnarbeiter in die mächtigen Komplexe der Gewerkschaften oder der Staatsarbeiter oder der städtischen Berufe ein. So gibt aber auch wieder, von beiden Polen aus, ein mächtiges Gruppengefühl dem Einzelnen verhundertfachte Stärke. So geht der verfeinerte Individualismus in den großen Gemeinschaftsgefühlen auf. Damit aber wird zerrieben, wer schwach und „dekadent“ ist. Weder der große Unternehmerwille, noch der mächtige Volkswille hat mehr Lust und Neigung, sich auf „Feinheit“ oder „Moment-Erlebnis“ einzustellen. So muß mit dem neuen mächtig anschwellenden Zeitgefühl dann auch die neue, stärker gebaute

Kunst im Drama, im Gebäude, in der Musik, im Bild, im Möbel mit heraufkommen.

Auch die Maler spüren es. Die Jungen am stärksten. Die Sehnsucht packt sie. Kraft! Bauen! Bauen müssen wir wieder, stärker muß das Bild stehen!

DIE WENDE

Der Weg seit der Jahrhundertmitte sei in Kürze zusammengefaßt.

Der Naturalismus, der seit 1850 die Malerei zu beherrschen begann, bezog sich auf zwei Elemente: auf die Form und auf die Farbe.

Zwei Halbgenerationen hatten diese beiden Probleme bezwungen.

Die erste vorerst brachte in konsequenter Strenge den Naturalismus der Form. Doch wurde noch der „Galerieton" beibehalten. Die „wirklichen" Farben waren noch durch eine dunkelbraune Schicht verdeckt.

Die zweite dann befreite die Farbe zu immer stärkerer Intensität. Man sah sie zuerst noch schwer und dunkel; doch bald stark und voll in objektiver Kraft. Rot war Rot, Grün war Grün geworden. Die Farbe an sich, bestimmt und bewußt, hielt mit der Form die Wage. Der „objektive Naturalismus" war erreicht, und zwar nach Form und Farbe im Gefühl festester Zeitdauer und gehaltener Beständigkeit.

Nimmt man das Inhaltliche der Bilder dazu, das nun ausschließlich aus der Wirklichkeit geholt wurde, so sind die Probleme und die Erlebnis-Möglichkeiten des objektiven Naturalismus ihrem Umfange nach abgegrenzt. Sie wurden in der Generation von 1850 bis 1875 in reichster Fülle erledigt.

Dann aber wurde dieser objektive Naturalismus Akademie, und eine neue Sezession kam herauf. Das Naturerlebnis wurde ins persönlich Individuelle gewendet, und in zwei Zügen, die jedoch meistens mit- und ineinander gepflegt wurden, im Pleinairismus und im Impressionismus, lebte sich das Kunstgefühl der Generation seit den siebziger Jahren aus.

Der Pleinairismus vorerst brachte die „persönliche" Farbe. Er entwickelte in immer größerer Verfeinerung des Sehens und Farbenerlebens die momentane Nuance, die Augenblicks-Valeur. Die farblichen Sensationen des Auges gaben immer mehr den Ausschlag, die Netzhaut trat ihre Sinnenherrschaft an. Es

wurde gleichgültig, was man malte, es kam nur darauf an, wie man malte, das heißt in welchen Farben, Lichtern, Nuancen sich die Werke boten. Der Mensch war für diese eine Linie des „subjektiven Naturalismus", für den Pleinairismus, gleichsam beim Kopf abgeschnitten; die „Netzhaut", das Kultivieren des Farbensehens wurde Alles.

Der eigentliche Impressionismus, die zweite Linie des subjektiven Naturalismus, zeigte eine ähnliche Entwicklung. Das Ausbilden eines immer rascheren Sehens der Form, einer immer momentaneren Fixierung des Gegenstandes wurde hier gepflegt. Man verengerte die Fixations-Zone, man hob immer mehr eine Hauptstelle des Bildes als wesentlich heraus und gelangte schließlich in vielen Fällen zur Beschränkung auf einen ganz kleinen Kern-Kreis, um den herum alles Übrige bloß von den Randzonen der Netzhaut her mit-gesehen wurde und damit, so wie beim entsprechenden Naturerlebnis, im Unklaren und scheinbar Verschieblich-Veränderlichen blieb.

Die immanente Entwicklung beider Linien des subjektiven Naturalismus wurde dann weitergeführt, indem man der Reiz-Ermüdung dadurch begegnete, daß man die Reiz-Anlässe immer mehr verfeinerte. Die pleinairistische Farbe und die impressionistische Form wurden also zu immer differenzierterer Ausbildung getrieben. Die Sinne lernten auf immer sublimere Feinheiten des Objektes, die Seele auf immer subjektivere Tönungen des Persönlichen zu reagieren.

Hier aber wartete nun beider das Ende. Denn im Pleinairismus hatte sich schließlich die Differenz von Nuance zu Nuance derart verkleinert, die Gesamtskala war innerhalb ihrer Endstufen von der hellsten zur dunkelsten Valeur so kurz geworden, daß sie nicht mehr durch Einschieben noch feinerer Abtönungen bereichert werden konnte. Die Fortbildung des künstlerischen Empfindens auf dieser Linie wurde damit unmöglich. — Und auch bei der Ausbildung des momentanen Form-Sehens wurde in ähnlicher Weise von einem gewissen Stadium an das Weiterführen dieser seelischen Einstellung unmöglich. Denn auch die Schnelligkeit und Sicherheit des Sehens und Fassens der Dinge und Vorgänge ließ sich über ein gewisses kleinstes Zeitmaß hinaus nicht mehr verfeinern.

Das äußere Merkmal hierfür war, daß die Bildform schon rein formal an ihrer eigenen Verfeinerung zugrunde gehen mußte. Denn sie führte schließlich,

wie jede konsequente Sublimierung, im Pleinairismus zum Auseinanderfallen des rein materiellen Bildgefüges; und im Impressionismus zu einer so starken Verengung des Fixationskreises, daß auch von hier aus ein Weitertreiben der Tendenz dem Gesamtgefüge jeden inneren Halt nehmen mußte.

Aber auch ins Seelische gewendet gibt es einen Endpunkt einer derartigen immanenten Stilentwicklung. Denn jede konsequente Ausbildung eines Reizes, bestehe sie in einer Vergrößerung und Verstärkung — wie etwa von der Frührenaissance über die Hochrenaissance ins Barock — oder in einer Verkleinerung und Verfeinerung — wie etwa vom Romanischen ins Gotische oder vom Barock ins Rokoko — ist nur bis zu einem bestimmten Höhegrade zu führen. Ihr Endpunkt ist dann gekommen, wenn die Unterschiede zwischen zwei aufeinanderfolgenden Ausbildungs-Graden dem Gesamterlebnis gegenüber zu gering werden. Wenn also jene Grenze erreicht ist, bei der die Verschiedenheiten der Erlebnisse keinen nennenswerten Erlebens-Zuwachs mehr bedeuten. Das wird in gleicher Weise sowohl bei Vergrößerung wie bei Verkleinerung des Reizes eintreten müssen. Und zwar in beiden Fällen dann, wenn der nötige Konzentrations-Aufwand für das neue Erlebnis in keinem gerechten Verhältnis mehr zur Gefühlsbereicherung steht.

Die Künstler konnten aber auch nicht auf dem nun erreichten Höhepunkt der Entwicklung stehen bleiben, selbst wenn sie selbst ihr Genügen dabei gefunden hätten. Denn auch für den Genießenden, also für ihr Publikum, auf dessen Resonanz sie beim Schaffen in ihrer Gesamtheit ja doch angewiesen sind, konnte das, was bereits hundertmal erlebt worden war, nicht mehr den gleichen Erlebens-Zuwachs, also Bereicherungs-Wert, also Schönheits-Wert besitzen, den die ersten Erlebnisse derselben Kunstweise gebracht hatten. So endet denn die Entwicklung des Farblichen im Pleinairismus endgültig an jenem Grenzwert der Nuancen-Differenz, dem man noch erlebensbereit gegenübersteht; und so verliert das Moment-Erlebnis der Form im Impressionismus seinen Bereicherungswert endgültig von der Ermüdung her, die man den andauernd wiederholten Sensationen des raschesten Erlebens entgegenbringt.

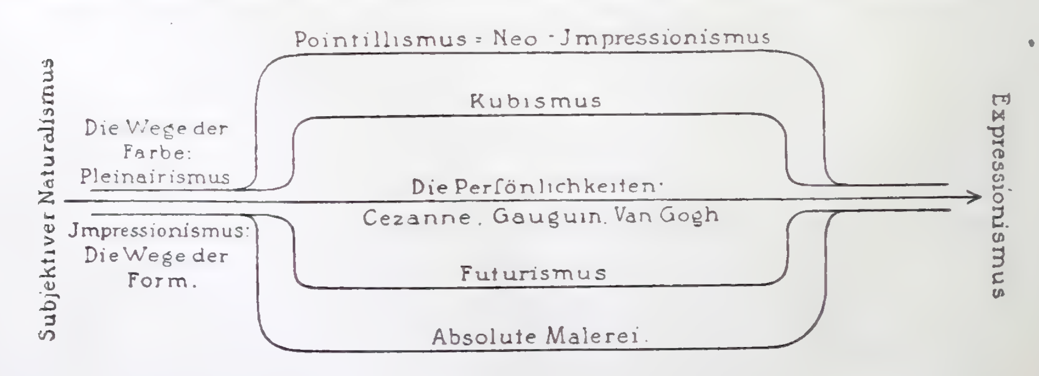
Waren es also zwei Elemente, die den reifen „subjektiven Naturalismus“ der letzten Generation des neunzehnten Jahrhunderts getragen hatten: die Ausbildung des Farblichen bis zur feinsten Augenblicks-Valeur im Pleinairismus und das Festhalten des Moment-Erlebnisses der Form im Impressionismus, so

bieten sich demgemäß auch zwei Elemente für Überreife, Verfall und Übergang. Und gerade in diesen Zeiten des Neuwerdens muß sich erweisen, ob jene beiden Entwicklungslinien gerechterweise gesondert worden sind. Denn wenn dies der Fall ist, dann müssen sie auch zu typisch verschiedenen Übergangsstufen in das Neue führen.

Da sich nun heute bereits dieses Neue als „Kraft-Expressionismus" der kommenden Stilperiode nicht nur von der Malerei her, sondern ebenso auch von allen andern Künsten aus deutlich und beweisbar feststellen läßt, kann man auch hinterher in den mannigfachen Übergangserscheinungen seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts wohl die verschiedensten Wege, überall aber das gleiche Ziel erkennen. Der Entwicklungshistoriker ist dabei in der Lage, bei Kenntnis des Zieles, dem die Übergänge zustreben, im Nachhinein selbst die leisesten Verschiebungen zum Neuen hin begreifbar und durchsichtig machen zu können.

Doch sei bereits im voraus ausdrücklich betont, daß alle Übergangserscheinungen, die sich entwickeln, natürlich nicht immer in reinlicher Sonderung beobachtet werden können. Sehr oft laufen zwei oder drei Übergangslinien zusammen: es gibt futuristische Bilder in kubistischer Fassung, kubistische Bilder mit Elementen der absoluten Malerei und futuristische Bilder, die deutlichen Expressionismus zeigen. Hat man aber einmal die Elemente durch die Analyse in der Hand, so gibt auch hier dann das Einzelerlebnis die geistige Bindung.

Wenn wir also für die verschiedenen Übergangserscheinungen eine tabellarische Zeichnung versuchen, so soll damit bloß die Übersicht erleichtert werden. Ein gleichsam „anschauliches Diagramm" soll jene Entwicklungswege zeigen, die den großen Umschwung zwischen Naturalismus und Expressionismus, zwischen Naturnähe und Naturferne in der Kunst der Malerei vermittelten.



Fünf typisch verschiedene Arten lassen sich erkennen und als geschlossene Wege verfolgen, die in den neuen Stil hinüberführen.

Vorerst der direkte Weg, den die starke Persönlichkeit geht.

In schweren Stunden sucht das Genie Klarheit über die dumpfen Neigungen, die es zu Neuem treiben. Der Künstler ist ja ein Mensch wie wir Alle. Nur gefühlsmäßig besonders begabt. Er wittert als Erster neue Zeitgefühle, die aus dem Sozialen steigen, er spürt als Erster die neue Stimmung der kommenden Generation. Und er versucht dann deren Formung. Als besonders Begabter müht er sich auf direktem Wege zum Ziel. Sein Kampf ist ein Kampf innerhalb der eigenen Seele. Immer bereit, Erlerntes zu verwerfen, von den Vätern Überliefertes in Trümmer zu schlagen, baut er Bild nach Bild. Jedes ist ein Angriff. Und jedes für ihn ein Teil-Sieg auf einer Etappe. Gleichzeitig mit dem Ertasten des neuen Erlebnisses schafft er sich dann eine eigene Technik zum Ausdruck des neuen Gefühles. Zwar ist auch er an das Gesetz der Stetigkeit jeglichen Kulturwandels gebunden. Auch er holt, selbst als seltenste Begabung, also als größtes Genie, das Ziel nicht fertig als himmlische Eingebung aus dem Äther. Sondern man sieht ihn Schritt vor Schritt gehen. Doch braucht er weder die Hilfe von Genossen noch von Jüngern. Er geht allein. — Cézanne, van Gogh, Gauguin sind in Frankreich die großen Pioniere des Neuen.

Daneben gibt es dann den Schwarm der Kleineren, die behutsam alle Hilfen der Tradition benutzen, um nur möglichst ohne Wunden das neue Land zu erreichen. Sie ziehen die bequemeren, vorbereiteten Wege. Sie sind jene durchaus Konsequenten, die in Millimeterschritten vorsichtig nach vorwärts tasten, und deren Neuerungen deshalb den stetigsten Übergang vermitteln. Sie sind jene, die nur in den Übergangszeiten selbst interessieren und von der vorschreitenden Entwicklung überrannt werden. Man kennt sie nach dem Siege des neuen Stiles dann nicht mehr. Eben, weil sie zu langsam, zu ängstlich gleichsam sind und nicht den kleinsten Kampf wagen. Sie biegen in weitem Bogen in die neue Richtung, sie nehmen den Umweg der Mittelmäßigkeiten. — Die Pointillisten sind für das Farbliche, die Futuristen für den formalen Faktor die hier typischen Gruppen.

Die Persönlichkeiten. Paul Cézanne

Cézanne ist 1839 zu Aix in der Provence geboren. Er war ein Schulkollege und Freund Zolas. Im Jahre 1863 ging er nach Paris, wo er im besonderen durch Werke von Delacroix, Daumier und Courbet beeinflußt wurde. 1873 schließt er in Auvers-sur-Oise Freundschaft mit Pissarro, dessen Schaffensweise eine Zeitlang vorbildlich für ihn wird. So lernt er als Dreißigjähriger den Impressionismus kennen. Bis zum Jahre 1879 bleibt er in diesem Kreise, kehrt aber dann in seinen Geburtsort zurück, um ihn, abgesehen von kurzen Reisen nach Paris, Belgien und Holland, bis zu seinem Tode nicht mehr zu verlassen. Er lebt hier bis 1906 in völliger Einsamkeit, von Besuchern als Sonderling von ziemlicher Grobheit gemieden. In diesen siebenundzwanzig Jahren, zwischen seinem vierzigsten und seinem sechsundsechzigsten Lebensjahre, bildet er seine eigene Kunstweise aus.

Da das Interesse dieser Untersuchungen vorwiegend auf die Stilgeschichte und nicht auf Persönlichkeits-Geschichte gerichtet ist, soll auch im Folgenden keine ausführliche Charakteristik Cézannes an sich, sondern vorwiegend eine Charakteristik jenes gefühlsmäßig Neuen versucht werden, das ihn zum großen Übergangsmeister, zum Lionardo unserer Tage macht. Bilder hochimpressionistischer Art sollen mit Bildern Cézannes verglichen werden. Dabei werden diese Vergleiche nicht immer zeitlich unmittelbar aufeinanderfolgende, sondern vorwiegend entwicklungsmäßig kontrastierende Beispiele bringen. Denn da die Entwicklung sowohl im Allgemeinen wie bei den einzelnen Künstlern nur mit den mannigfachsten Vor- und Rückschiebungen und in reichster Verflechtung weiterschreitet, liegen nur in den seltensten Fällen Bildbeispiele aufeinanderfolgender Entwicklungsstufen auch zeitlich unmittelbar nebeneinander. Jeweils ein Bild des alten Wesens soll also gegen ein Bild der neuen Art gehalten werden, um die Kontraste klar herauszuheben. Als Beispiele impressionistischer Schaffensart sind dabei Werke aus jener bereits erwähnten Gruppe von Malern gewählt worden, die in den letzten zwei Dezennien des vorigen Jahrhunderts die Art des späten Manet zur reifsten Vollkommenheit geführt haben.

Renoir: Blühender Kastanienbaum. — Cézanne: Landschaft. — Jede ausgeprägte Stilformung verlangt eine Anpassung des Aufnahmeorganes an die

formale Gestaltungsweise des Stiles. Haben sich hier bei diesem Bilde Renoirs die Augen an das Sehen feinster Ton- und Licht-Valeurs angepaßt, so wird eine Landschaft höchsten Farbenreichtums und feinster Farbenfreude lebendig. Ein großer Kastanienbaum all in seiner Blüte breitet auf erhöhter Parkwiese seine Krone. Zu seinen Füßen stehen zwei Figuren. Dann führt die Parkmauer senkrecht abwärts — man muß sich hüten, falsch zu sehen: dies ist eine vertikale Fläche; die Farben würden es klarer machen — zu einer Wiese, die den Vordergrund des Bildes nach rechts hin erfüllt, wo ein heller Weg mit zwei Figuren an einem Fluß entlang läuft. Auch in der farblosen Reproduktion erkennt man das hauchig Feinverteilte und Sublimierte der Farbe. Wie in feinsten Flocken sitzt sie auf der Leinwand, in leisem Vibrieren quirlt sie durcheinander. Keinerlei feste Form ist mehr auf dem Bilde. Alles flutet, von der Innenform her gesehen und gemalt, mit leichten Wellen ineinander über. Ein Hauch, und es zerstäubt. Verlaufend sind die Grenzen, mit sprühender Leichtigkeit sitzen die Tupfen der Farben und Lichter auf der Fläche. Helle Figuren vor dunklen Baumschatten, helle Figuren auf hellem Weg, rote Blüten in grünem Laub, farbige Blumen und Gräser, schillernde Flächen auf dem Mauerwerk: mit höchster Intensität ist trotz aller Feinheit das Ganze geschaut. Und mit einer Sublimiertheit des Geschmacks, die höchsten Grades ist.

Abb. 34.

Da ruft eine neue Zeit zu neuem Gefühl. Kräftiger soll das Bild werden, stärker soll es wieder stehen. So „finden sich“ in der Landschaft Cézannes die Nuancen. Die hellen Valeurs streben zueinander, die mittleren und die dunkelsten. Das leichte, wehrlose Einzelne sammelt sich zu seiner Art, in seine „Familie“. So entstehen größere Flecken gleichen Helligkeits- und Dunkelheitsgrades. Denn das Starke ist am mächtigsten allein; das Zarte aber im Verein. So rinnt, gleichsam um stärker, wehrhafter, fester zu werden, gleiche Nuance mit gleicher Nuance zusammen. Um neue Stärke zu erlangen, läuft so Verwandtes zu Verwandtem.

Abb. 35.

Schon von dieser „Fleckenhaftigkeit“ her bekommt das Bild festeren Anhauch. Gehäufter und robuster gleichsam, wenn auch noch geflockt, so doch in größeren, gesammelteren Flocken hält sich das Gefüge.

Dazu kommt gleich noch ein zweites. Deutlich ist es auch in der Reproduktion zu sehen, wie sich horizontale Streifen durch das Bild zu legen beginnen. Von vorne her: ein hellerer Streifen der Wiese, an ihm ein

dunklerer; ein heller Streifen des Weges, an seinem Rand ein dunkler; ein heller Streifen der Wiese, eine dunkle Bahn hindurch; wieder hell die Wiese, dunkel der Schatten des Gebäudes und der Büsche; abermals hell, dunkel; hell, dunkel: wir sind am Horizont. Gleichmäßig helle und dunkle horizontale Zonen sind so durch das Bild gezogen. Wie sie so daliegen, hell und dunkel, nebeneinander, in deutlicher Sonderung, abgegrenzt, geschieden: da steht auf einmal, gerade durch diese Horizontalen, das Bild als Ganzes fester da, stärker im Bau, kräftiger in der Struktur. Nicht mehr durchaus vibrierend ist alles gegeben; die Dinge beginnen zu stehen. Sie stellen sich bewußt. Das Haus steht da. Nicht mehr in zufälliger Ansicht ins Dreiviertel-Profil geschoben, wie man es gerade sieht; sondern es stellt sich rein ins Profil. Weiß ist die Wand, grau ist das Dach, schwarz sind die Löcher der Fenster. Fest ist es wieder, fester zumindest in Haltung und Bau. Und wie nun seinerzeit die Konturen nach und nach aus den Bildern verschwanden, so kommen sie wieder. Langsam und zögernd noch; aber sie kommen. Leise schieben sich links dunkle Linien an den Turm, im Dach besonders klar zu sehen, klar zu fühlen. Hart — wir übertreiben! — setzt sich der breite Turm vom Hausdach rechts ab. Wie kleine Vierecke stehen die niedrigeren Häuschen rechts. Fast wie kleine Würfel.

In gleicher Weise überall durch das Bild. Von den Bäumen links an, die wieder ihre festen Stämme zu bekommen beginnen, über den kleinen Ententeich in seiner klaren Fünfecks-Form, mit seinem „geteilten" Wasserspiegel und der kleinen „Kastenlaube" in seiner Uferecke, über die Sträucher im Mittelgrunde rechts bis zu den Bäumen und Häuschen des Hintergrundes: überall spürt man dies Neue. Ja links zwischen den Randbäumen und dem Kirchturm steht im Hintergrund ein kleiner Baum mit dunklem Stamm, dessen Krone sich fast geometrisch zu einer kleinen Kugel zu runden beginnt. Sie ist noch flockig im Inneren; doch klar im Ziel des Strebens nach neuer Festigkeit, nach geschlossener Form. Also nach Abgrenzung und Zusammenhalt gegenüber dem umgebenden Milieu von Luft und Licht.

Nun blicke man zum Kastanienbaum von Renoir zurück und vergleiche mit ihm diese Landschaft Cézannes. Verschwunden ist hier das vibrierende Licht, verschwunden das gleichsam nach Vorne-Heben der Konzentrations-Zone in der Mitte und das Abflimmern gegen den Rand hin. Wie flach und ab-

geschliffen, klarer, fester, bestimmter, beruhigter und gebauter bietet sich der Bildkomplex. Übertreibt man im Gefühl den Unterschied der beiden Bilder, so kann man sagen, daß sie im Kern der Konzeption fast nichts Verwandtes mehr haben. Wo bei Renoir alles durcheinanderwogt, eine vibrierende Fläche in tausend hüpfenden Nuancen dem Auge das höchste, feinste, nervöseste Entzücken lebendig huschenden Lebens bietet: da stellt hier eine feste Klarheit und ruhige Kraft die Dinge vereinzelt und gesondert nebeneinander, so daß jeder Teil gleichsam wieder für sich besteht, sich selbst betont und hält. Womit wieder jener Bau und jene Festigkeit in das Gesamtgefüge einziehen, die der Pleinairismus nicht kennen wollte.

Mit leisesten Verschiebungen geschieht dies. Noch hat Cézanne die feinsten Farben, die reifsten und entzückendsten Valeurs von grün und grau und rot. Aber nicht dies Schön-Farbliche gibt ihm seine Stellung in der Entwicklung. Sondern jenes andere, das die abgelösten Valeurs zu Bahnen und Bächlein zusammenrinnen läßt, wo sie zwar in ihrer Flüssigkeit untereinander noch in leichter Beweglichkeit bleiben, aber trotz all ihrem Hauchig-Lebendigen wieder Ufer haben, Grenzen, Form!

Nun denke man nochmals weiter zurück, und man sieht, wie eigentümlich die „Entwicklungen" in der Kunst laufen. War es eine Großtat Manets, zu Gunsten der Befreiung der Farbe-an-sich die Form zu verneinen, die Formfestigkeit ins Formlose aufzulösen, den Kontur zu negieren, die Grenzen verschwimmen, den Farbfleck mit offenen Rändern ins Gesamtbild rinnen zu lassen: so wird es jetzt, eine Stilstufe weiter, die Großtat Cézannes, den Kontur wieder herauszuholen, die Form wiederzubringen, das Bild zu festigen, den Bau wieder an erste Stelle zu rücken. So ähneln häufig die Übergangsstufen einer absteigenden Stilphase jenen, die der werdende Stil gezeigt hatte; und haben doch so völlig anderen Sinn. Ja den Gegen-Wert im Erleben. Hier wird Rausch des Neuen, was im werdenden Pleinairismus als Überdruß abgestoßen wurde; hier wird Kampfgebot und Losungswort für die Zukunft, was dort als lästiger Rest veralteter Gestaltungsweise empfunden wurde. Hier wird Schlachtruf: Form gegen Farbe; wie dort, längst verhallt, Schlachtruf war: Farbe gegen Form.

Fragt man nun, ob man die Schaffensart Cézannes noch „naturalistisch" nennen kann, ob also hier noch jener typische Weg des „von Außen nach

Innen“ vorliegt, der definitorisch naturalistischem Einstellen und naturalistischem Schaffen zugrunde gelegt wurde, so kann man keine runde Antwort geben. Seine Schaffensweise ist ein Übergang, eine Wende des Weges und der Richtung. Nicht mehr rein von Außen nach Innen: denn jene Flocken und Zonen, die den „Verkünder“ Cézanne zur Form und zum Bau zurückführen, finden sich ja nicht so in der Natur, können „Draußen“ unmöglich immer wieder so typisch wiederkehren, wie sie Cézanne immer wieder verwendet. Und doch auch noch nicht durchaus das Verhalten der naturfernen Schaffensart, des reinen Weges von Innen nach Außen: denn noch haben die Formen und die Gesamtgestaltung vielfach das Gefüge der Natur, noch werden sie inhaltlich und zum großen Teile auch formal nach dem äußeren Gesichtseindrucke gestaltet. Man könnte sagen: Cézanne sieht hin auf die Natur, aber er sieht nur halb hin. Und wenn er die wesentliche Gestaltung des Komplexes gesehen, der Außenwelt entnommen hat, dann sieht er weg und läßt die Farben zusammenrinnen, legt die Schichten und baut leise Formen; nicht mehr so, wie er sie sah, sondern so, wie er sie fühlt. Halb Naturalist also und halb „Expressionist“, mit dem Ererbten dort, mit dem Erworbenen hier, den einen Fuß noch auf dem festen Boden der Tradition, mit dem anderen neuen Grund ertastend, wagemutig und wegemutig, eben in der „Wende“ vom Einen zum Andern. So stellt er sich zwischen die Generationen, zwischen die Zeiten, zwischen zwei Stile. Die reine und fertige Schönheit seiner Werke liegt im Alten: in den schönsten, seltensten Farben, bei einem Auge, das aller vergangenen pleinairistischen Kultur voll ist. Doch das Entwicklungs-Wichtige, Fortschritts-Wesentliche liegt in dem, was er nur mit halber Hand erst und mit ungeübtem Griff faßt: in dem formalen, strukturhaften „Bau“. Bei dem also, was er aus dem neuen Klang der Zeit herausholt, der leise aus Fernen erst herübertönt. Was noch „embryonal“ ist in seinen Bildern, ist das Größere; was in seinen Gestaltungen expressionistisch-naturfern ist, ist das Geniale. Wer also ihm und der Zukunftsentwicklung wohl will, der wird ihn keinen Naturalisten mehr nennen. —

So laufen die Wellenzüge der Kunstentwicklung ihre Bahn. So völlig anders hier im gefühlsmäßigen Bereiche des Ästhetischen, als im intellektuellen Bezirke der Wissenschaft. Wir sahen es seit 1800 schon so oft. Wo die Wissenschaft Stein auf Stein legt und das, was einmal als wirklich und wahr

erkannt ist, bis in alle Menschen-Ewigkeit als Bleibendes und festen Ausgangspunkt festhält; da wirft die Kunst Welle auf Welle, da überspült das Eine Gefühl das Andere, nicht im Aufbau, sondern im Wechsel. So kann das, was heute tot am Grunde lag, morgen von der Welle wieder in die hellste Sonne emporgehoben werden. —

Nun mag die Analyse einer Reihe von Beispielen versuchen, das neue Gefühl im Erleben zu üben und zu festigen. Landschaft, Stilleben, Porträt und Inhaltliches seien dabei im Wechsel gebracht.

Monet: Eisgang auf der Seine. — Cézanne: Haus im Gebüsch. — Es scheint nach allem, was bereits über den reifen subjektiven Naturalismus gesagt worden ist, kaum mehr nötig, die Landschaft Monets genauer zu erläutern. Ihre seelische Gesamthaltung ist klar: ein Stück Natur, aufs feinste gesehen, in schwimmenden Formen, in huschender Fleckenhaftigkeit, in leisesten Valeurs gemalt. Der reine „Ein-druck" eines Erlebnisses in reifste Fassung gebracht. Von einem souveränen Erleber des pleinairistischen Gefühles und von einem souveränen Könner der impressionistischen Formung fertig und sicher hingestellt. Abb. 36.

Nachdem am vorhin analysierten Bilde Cézannes die Grundtendenz der neuen Art erläutert worden ist, soll die zweite Landschaft „Haus im Gebüsch" eine Übergangsformung zeigen, die innerlich noch früher einzureihen ist und damit, noch näher an subjektiv-naturalistischer Schaffensweise, noch geeigneter scheint, die „Richtungsänderung" der Gesinnung klar zu machen. Bis an die Grenze des Zerfallens hatte hochpleinairistische Schaffensart die Verfeinerung des Erlebens und damit des Bildgefüges getrieben. Nun zerfällt das Bildganze wirklich, aber im Zerfall findet es sich bei Cézanne auch sofort wieder. Es beginnt wenigstens, es versucht, sich zu finden. Hellste Farblosigkeit und dunkelste Fleckenhaftigkeit stehen nebeneinander. Wieder in den schönsten und reifsten Farbnuancen und Valeurs. Aber wieder ist nicht dieses das Wichtige. Sondern jenes Andere, das, wenn auch noch ganz schüchtern und zaghaft, auf die Form hinweist, auf die Festigung des Gefüges. Es ist nicht leicht, die Augen an das richtige Lesen derartiger Übergangsformen anzupassen. Aber es ist hier, wie immer bei Kunstwerken, Erstes und Voraussetzung, die Formensprache an sich begriffen zu haben; dann erst läßt sich überhaupt ein Urteil über das Gefühl des Bildes fällen. Abb. 37.

Diese Formung nun ist so, daß sie sich überall wie halt-suchend gebärdet. Links unten eine See-Ecke, mit markiertem Uferrand. Rechts daneben flaches Land. Hart darüber eine dunkle Markierungs-Schicht horizontal durch das Bild hindurchgezogen. Dahinter hebt sich ein von Buschwerk und Bäumen bestandener Hügel mit Häusern.

Nun muß man gütig sein gegen die neue Art, helfenden Willen haben und Versprechungen als positive Leistung annehmen; wie bei allem Werdenden im Reich des Lebendigen. Die Keimsprossen zukünftiger Reife sind in derartigen Übergangsbildern die Ergebnisse schwerster innerer Kämpfe. Sie mögen nichtig und winzig werden, wenn man sie mit Späterem, weiter Vorgeschrittenem vergleicht. In eben dieser Stunde aber waren sie schwer errungene Siege.

So muß man auch in diesem Bilde die leisen, zur festen Form hintastenden Schritte als stärksten Kampf des Schaffenden nachleben. Wie sich im verschieblichen Gefüge, im Flockigen der Formen, im leise Gehäuften der dunkleren Nuancen Kommendes verkündet. Die dunkeln und halbdunkeln verfransten Flecken schieben sich im Ganzen noch schwimmend und ohne Halt gegeneinander. An den Grenzen der Häuser und des Buschwerkes rinnen dann die Tupfen zusammen. Tastend und noch ohne entschlossenen Mut stellen sich die Dach-Konturen her; nach oben, nach dem Himmel hin schon fester geordnet, nach unten in die Hauswand verschwimmend. So lehnt sich zagend Form an Form, so hebt sich leise das Haus von Busch und Berg, in zweimal wiederholter, halbrund aufsteigender Kurve. — Sucht man die festeren Linien des Gesamtbaues zusammen, so findet man schließlich im Ganzen vier Kompositionslinien, die das noch magere Skelett des Bildes geben. Unten die beiden festeren Horizontalen des Seeufers und des zaunartigen Komplexes, der nach rechts hin die obere Ufer-Horizontale fortsetzt; oben dann zwei übereinander angeordnete kuppelförmige Hebungen quer durch das Bild: die tiefere, beginnend am Fuß der weißen Hauswand links mit einem derberen Schattenfleck, setzt sich über das kleine Dach im Buschwerk nach rechts hin fort und hebt sich ganz rechts nochmals mit einem niedrigen Buschhügel, auf dem ein kleines niedriges Würfel-Häuschen steht; darüber weg zieht die zweite Kurve der eigentlichen Dachformen des oberen großen Hauses links und schwillt nach rechts hin abermals zu einem kleinen turmartig bekrönten Hügel an. So tastet

sich, noch ganz in Zagen und Zögern, das Gefühl für Festeres und Stabileres aus dem verschwimmend Wogenden empor. Wie die schwankenden Schritte eines Kindes, die noch Behütung verlangen und diese Hilfe von Anderen, hier vom Erlebenden erbitten. Man muß mit gutwillig bereitem Herzen dem im Bilde Werdenden entgegengehen, und in sich weiterbauen, was hier erst versprochen wird. So wie Cézanne selbst in Späterem weiterführen wird, was er hier erst bereitet.

Monet: Frühlingslandschaft. — Cézanne: Schlößchen zwischen Bäumen am Wasser. — Abermals eine reif-pleinairistische Landschaft Monets, die keiner Erläuterung mehr bedarf. Gesagt sei nur, was gegen das folgende Bild wichtig wird.

Ein Sonnentag über Wiese und Feld. Vorn eine Figur im Schatten; hinten die Saat im Licht. Flimmerndes Leuchten über der Welt. Ein leiser Windstoß, der aus dem Hintergrunde kommt, beugt leicht die rückwärtigen Bäume und die Ähren, weht leise nach vorn. Die Frau, den offenen Schirm neben sich im Gras, bückt sich leicht zusammen, flimmernd in Farbe und Licht. Schief zieht die Baumreihe in die Tiefe, die hell verschwimmt. Hauchig sind die Äste und Blätter hingestellt, nur die Schattentupfen sprechen, die besonnte Form ist vom Licht zerfressen. Leise atmet die Welt am Frühlings-Mittag. Abb. 38.

Da „stellt" sich die Landschaft bei Cézanne. Als Wichtigstes muß man die starke mittlere Horizontale erleben, die sich nur mehr schwach gegen links hin hebt. Indem sie sich in die Parallele zu dem oberen und unteren Bildrand zu richten beginnt, bekommt das Bild mehr Haltung, mehr „Stabilität". Es steht mehr da, uns gegenüber, zieht uns nicht unmittelbar momenterlebend in die Tiefe, nimmt den Beschauer nicht mehr von vornherein so unpathetisch, so „intim", so distanzlos einfach zu sich und in sich. Leise zwar, aber deutlich richtet die Landschaft sich auf und schafft damit, kaum erst fühlbar, die Distanz eines höheren „Pathos" zwischen sich und dem Erlebenden. Sie gibt sich nicht mehr so willig, so selbstverständlich und gleichsam im Wegsehen; sondern sie stellt sich hin und sieht heraus: bewußt ihrer — Komposition! Abb. 39.

Denn in klarer Komposition stehen gegen die mittlere Horizontale die beiden Grenzvertikalen der Bäume rechts und links, die mit ihrem Wasserschatten zusammengenommen das Bild fast in die strenge H-Form zwingen.

Nimmt man rechts zu den Bäumen das Haus hinzu, so hält sich die rechte und die linke Hälfte in der „Flächenbelastung“ die Wage. Dabei ist diese Belastung der Fläche auch im allgemeinen weit stärker geworden. Tanzten früher die Formen wie Libellen über dem Wasserspiegel in leichtestem Haften, so ruht nun die Form nach unten, sucht Boden und Stützfläche. Schwerfällig runden sich die Baumkronen von einander los, fast wie eine Säule steht in ihrer geklumpten Form die Baumgruppe rechts, Widerstand leistend, in ihrer Gesamtform umzuwerfen. So auch läßt sich das Dach von dem Hause heben, so behält der Turm seine Form, wenn man ihn aus dem Ganzen löst. Überall ist der Festigungswille am Werk, überall ballt sich Einzelnes zum größeren Ganzen. Und ein neues Gefühl der Schwere, des Gesättigten, des Vollen und Breiten bietet sich damit dem Erleben an.

Ist es Frühling, Sommer oder Herbst? Ist der Himmel strahlender Sonne frei oder bewölkt? Nur die Farben könnten es noch sagen. Man kann nicht mehr Datum und Stunde auf diese Landschaft schreiben. Neutraler, unpersönlicher, minder differenziert in Fläche, Licht und Form ist sie gegeben. „Idealer“ hätte man früher gesagt. Un-naturalistischer, der Moment-Natur ferner ist sie. Dauergefühl und breiteres Leben sind in sie eingezogen.

Manet: Weißer Flieder. — Cézanne: Tulpen. — Landschaft und Stillleben waren ihrem inneren Charakter nach die Domäne des Pleinairismus geworden. Da man sich ja rein farblich orientierte, war die nature morte, die gleichsam nichts als Oberfläche ist, jedenfalls aber nicht Möglichkeit und Willen eigener Ausdrucksbewegungen, lebendig-wechselnder „Gesten“ besaß, der gegebene Bildvorwurf. Das Beharrungsvermögen der menschlichen Seele, das so oft zitierte Gesetz der Stetigkeit jeder ungestörten Entwicklung mit begründend, brachte es mit sich, daß auch nachher noch so viele Stilleben gemalt wurden; wenn auch in den modernen Ausstellungen das Figurenbild beginnt, die Landschaft und das Stilleben immer mehr zurückzudrängen. Die neue Art wird immer erst an den alten Bildaufgaben erprobt. Deshalb bleibt das Stilleben vorerst noch Bildthema. Doch es verändert Bau und Gesinnung.

Abb. 40. Bei Manet: ein Strauß von duftigsten Farben. Die Blütendolden scheinen eine helle Gesamtfläche zu bilden. Doch sieht man genauer hin, so findet man

auch in der Reproduktion die ganze Fülle feinster Valeurs, von denen wir so oft gesprochen haben. Hell in Hell, von lichtem Grau zu lichtem Grünlich — denn es ist weißer Flieder — legt sich voll Duft und Feinheit Nuance an Nuance. Ohne feste Grenze gehen die einzelnen Dolden ineinander. In leichtestem Vibrieren laufen die kleinen Farbwellen über die Innenfläche bis zum Rande, um dort mit lebendig rinnendem Abschluß leise wieder in sich zurückzukehren. Die Form endet ohne bestimmten Abschluß dort, wo ihr inneres Leben zurückebbt. Fließend und schüttelnd blüht der ganze Strauß. Auch im Glasgefäß darunter erleben die Augen die reichste Fülle feinster Netzhautsensationen. Die Stiele zittern sprühend lebendig hindurch, zuerst in Luft, dann, leise in der Valeur verändert, im Wasser sichtbar. Das Glas an sich wird in seiner Oberfläche erlebbar, erst zur Hälfte vor Luft, dann, leise im Ton nuanciert, vor Wasser gesehen. Alles ist in den feinsten Duft der Farben gehüllt, die gleichsam in ihrer Lebendigkeit die Gegenstände eben erst erschaffen.

Die „Tulpen" Cézannes wirken schon auf den ersten Blick hin dunkler; Abb. 41. aber auch fester. Wiederum ist das erste Gefühl dasselbe, wie bei jener Landschaft: die Farbe rinnt zusammen. Dunkel findet sich zu dunkel, hell zu hell. Und stärker ist Alles geworden.

Zwar noch etwas unsicher, aber lastender steht das Gefäß. Schärfer umrissen, handsicher im Bau, anzufassen und zu halten. Die Finger würden hier nicht ins Lose greifen, sondern dichteres Material finden. Auch das Material an sich ist gröber, dicker, stärker. Fester stehen auch die Blumen und Blätter im Gefäß. Klarer sind sie voneinander gesondert. Bäuerischer ist Form und Gefüge. Die Tischplatte verläuft nicht mehr so unsichtig in den Hintergrund, wie beim Fliederstrauß. An drei Seiten schon findet man feste Grenze: eine viereckige Platte in bestimmter Dicke hebt sich im Raum, nur rechts hinten noch etwas verschwimmend. Früchte liegen auf ihr, liegen wieder in bewußter Schwere, stärker umrandet, im Gefühle geschlossenen Materiales, dunkel gegen heller im Kontur. Kugeln sind es, formvolle Gebilde, die man nehmen, fassen, halten, rollen könnte. Überall, auch im allgemein Räumlichen, beginnt sich die festere Form zu betonen: das ganze Bildgebäude geht bestimmter vom Hintergrunde los, läßt sich auch räumlich, zwischen Gesamtgestaltung und Hintergrund, umgreifen, abheben, räumlich kompakter erleben.

Auch in der Farbe ist das Bild weitaus kräftiger, ein starker, voller, breiter Klang. Granatapfelrot sind die drei Blüten, von saftigstem Grün die Stiele, die Blätter und die Glasur des Kruges, farbig, rotbraun und gelb sind die Früchte. In bewußter Verstärkung und Sättigung der Farbe heben sich die Dinge vom blaugrauen Grund.

Manet: Selbstporträt. — Cézanne: Selbstporträt im Profil. — Cézanne: Selbstporträt mit Palette vor der Staffelei. — Das „Porträt" ist an sich eigentlich nicht recht geeignet, Stilunterschiede günstig zu erläutern. Denn es verlangt, und wäre es in Zeiten naturfernster Kunstübung gemalt, bewußte Einstellung auf das Objekt. Es will ja eine einmalige naturwirkliche Erscheinung, eine Einzelpersönlichkeit ihrer besonderen Art nach festhalten. Gleichwohl kann es auch für den Stilwandel ins Unnaturalistische mit herangezogen werden. Denn je stärker es seiner Natur nach eine naturalistische Formung bedingen mag, je mehr Widerstände also einer naturfernen Fassung entgegenstehen, desto energischer wird sich an ihm der Wille zu einem naturfernen Stile betätigen müssen. Es wird sich, als Porträt, eine ganz besondere „Vergewaltigung" gefallen lassen müssen: und hat diese Vergewaltigung ja auch in allen naturfernen Stilen erfahren. Wenn damit auch sein Sinn als eigentliches Porträt, als Fixierung einer einmaligen menschlich-persönlichen Naturformung verloren gehen muß, so machen eben naturferne Zeiten ihrer ganzen Einstellung nach diesen Anspruch auf unbedingte Ähnlichkeit oder gar Gleichheit des naturwirklichen und des gemalten Erlebnisses garnicht geltend. Die Nachwelt mag bedauern, daß sie kein wahrhaft getreues Porträt etwa von Perikles oder Goethe besitzt. Die Zeit selbst erkannte in jenen „idealistischen" Gestaltungen den Porträtierten so wieder, wie er eben hätte aussehen müssen, wenn ihn nicht die Natur, sondern der Stilwille der Zeit gebildet hätte.

Nun ist der Impressionismus, mag er auch stark persönlich eingestellt sein, seinem Wesen nach, wie wir wissen, durchaus zum „Naturalismus" zu rechnen. Manet sieht sich in diesem späten Selbstporträt — 1878 — nicht weniger „momentan" vor sich selbst stehen, als er ein fremdes Modell gesehen hätte. So hält er den Eindruck von sich fest, wie sich in Licht und Schatten eine Figur hebt. Die hellen Partien wellen aus dem Dunkel vor. Schwimmend

Abb. 42.

und ohne Umriß wird das Bild nur in Farbe und Licht gegeben. Schief aus der vorderen Ecke in den Raum hin zurückgehend, in momentaner Haltung von Körper, Händen und Kopf, in der Bewegung wie im Blick auf eine Sekunde festgestellt und fixiert. Die Form wird deutlich als eine von innen her gemalte, in der Fläche gefüllte. Bezeichnend für das unbedingt naturalistische Sehen ist dann, daß Manet das Spiegelbild strenge als solches fixiert, nicht etwa bloß als „Anweisung" für Wirkliches nimmt: also die linke Hand den Pinsel und die rechte die Palette halten läßt. Weil er es im Spiegel eben „so sah", nimmt er nicht einmal den einfachen „Umbau" in die Gegenstellung mit dem „Gesehenen" vor. — Der Kopf dann selbst, das Zentrum der Fixationszone, hält die eine Seite in hellem, form-fressenden Licht, die andere in aufgehelltem Schatten und wird ohne Kontur in den Hintergrund aufgelöst. Er ist besonders in der Haltung von Mund und Augen aufs schärfste im momentanen Eindruck festgehalten. Das rechte Auge, das von der größten Helligkeit umgeben ist, zeigt nur einen Teil des Augapfels, den Kernpunkt des Blicks, als das für den Momentan-Eindruck Wichtigste. Das Ganze ist locker, aufgelöst, „amorphisch" und dabei aufs feinste gesehen und beobachtet.

Völlig anders sieht sich Cézanne. Die Hand wird schwerer, der Bau ruhiger. Der dunkle Komplex von Kopf und Brust hebt sich massiger vom neutralen halbdunklen Hintergrunde ab. Die Figur ist gleichsam in sich zusammengesunken. Der Sockel der Brust trägt den breitflächig aufgesetzten Kopf. Das Gesicht, Stirn und Backen ruhen als in sich geschlossene helle Fläche über dem weich zusammengeschlossenen Bart. Die Nase springt räumlich nach vorne. Sie ist, wie die fast schattenlose Stirn, von dunklem Kontur umrandet. Und dort, wo die Glatze gegen das Haar des Hinterkopfes grenzt, ist die Form in geschlossen geometrischer Biegung herumgeführt. Man fühlt, wie der Pinsel hier diese geschlossene Form gesucht hat, wie er in längerem Zuge, nicht mehr in spitz-impressionistischem Ansatz, die Kurvenfläche hinbreitet. Das Haar selbst wird zusammengenommen, an die Schläfen grenzt es in senkrechtem Zuge. Stiller blicken die Augen, ruhiger bietet sich die Seele.

Abb. 43.

Noch sind impressionistische Reste zu spüren: das Haarbüschel im Nacken, das weichere Betten der Augen, das Verschwimmen der Augenhöhlen, der aussetzende linke, der fast fehlende rechte Augenbrauenbogen, die vermalte Hori-

zontale des Mundes. Sie geben der sonst strengen Formung des Kopfes noch etwas Weiches, Verschwommenes. Das Starke der Form ist noch zum großen Teile lyrisch gemildert.

Abb. 44. Das spätere Selbstbildnis mit der Palette führt die Form zu immer bestimmterer Herrschaft. Völlig klar und fest, dunkel jetzt vor hellem Grunde steht der Bau des Körpers. Das nachgebend und weich in sich Zusammengesunkene der Körperhaltung ist sicherer Stabilität, einem neuen, gefaßteren, stärkeren Gefühle gewichen. Und der Gesamtkomplex steht jetzt so fest und hält sich so fest, daß er, nur noch durch die Staffelei etwas behindert, fast statuarisch herauszuheben, fast schon wieder plastisch-rund modelliert und zu um-greifen ist. Stabiler, kräftiger, fast brutaler ist das Grundgefühl des Bildes geworden.

Im Einzelnen sind dann überall die Konsequenzen der bestimmteren Formgestaltung gezogen. Der Kopf setzt sich nicht mehr weich und massig auf die Brust, sondern in klarer Entblößung hebt sich der Hals wie eine kleine Säule aus dem räumlich rund-herum-gelegten Kragen. Der Kopf selbst ist nun in allen Teilen klarer und bestimmter der Form nach empfunden, er scheidet den Bart deutlich vom Hals und vom Obergesicht, er klärt die Stelle des Mundes als deutliche Teilung auf, er wölbt die Nase räumlich vor, schließt die Augenbrauen als Bogen an, modelliert klar das Ohr in seinen Windungen, zieht die Nackenlinie geschlossen durch. Alle Formen sind dem vorigen Bilde gegenüber bestimmter, sicherer, in sich fester geworden. Es scheidet sich Teil von Teil.

Der Körperumriß biegt über die Schultern in bestimmter, scharfer Biegung hinunter und dreht hier, um die Stabilität des Gesamtbaues zu wahren, die Palette — die auch hier entsprechend dem „wirklichen“ Spiegelbild noch immer in der rechten, wie der Pinsel in der linken Hand gehalten wird — fast ganz in die Bildebene, in die Aufsicht: zum ersten Male also begegnen wir wieder einem natur-„falschen“ Detail. Zum erstenmal seit der Romantik müssen wir wieder des Satzes gedenken, daß für naturfernes Gestalten jede Abweichung vom „Richtigen“ gestattet ist, die durch ein — wertvolles — Gefühl begründet wird. Und dieses Gefühl ist hier vorhanden. Denn durch die „unnatürliche“ Drehung der Palette kann der linke Palettenrand die Linie des Körperkonturs aufnehmen, sie unten über dem Rahmen in rechtwinkliger, klarer Brechung

nach rechts vorne führen und so dem ganzen Bilde ein starker Sockel sein, die „Kraft“ des „Baues“ stützen. Die Palette selbst ist dabei deutlich in der Form umgrenzt, mit bewußter Schärfe aus dem Verbindenden gemeinsamen Lichtes geschieden. Fast schneidend wirken ihre Kanten. Und wäre nicht das Schiefe der Staffelei, das Bild würde im Gesamtbau kaum mehr etwas Momentan-Gesehenes, „Impressionistisches“ haben.

Dieses Bild muß dem unvorbereiteten Erleben „häßlich“ erscheinen. Denn gerade als Übergangsbild ist es in seinem Bereicherungswert in besonders hohem Grade vom zeitlich gebundenen „Habitus“ der erlebenden Seele, von dem gerade in der Zeit seines Entstehens vorhanden gewesenen Vorerlebnis abhängig. Nur eine Seele, die mit den feinen und sublimen Genüssen des ausgebildeten subjektiven Naturalismus voll gesättigt und übersättigt ist, wird dieses Stabilere, Gefestigtere, Gebautere des Bildes als „Bereicherung“, somit als „Schönheit“ erleben können. Dem unvorbereiteten Auge wird es brutal, in gröbstem Sinne bäuerisch und derb erscheinen müssen. Aber das Bild trifft eben in eine Zeit, die gegen das Verfeinerte und Überfeinerte des hohen Pleinairismus und Impressionismus gerade dies Starke, „Gerichtete“, Robuste, das Stabile und Gebaute als neue Bereicherung aufs stärkste sucht, empfindet und erlebt. Und gerade dieser Wert neuen Erlebens macht Cézanne zu dem großen Bringer und Verkünder, hebt ihn in den Kreis der Genialen.

Renoir: Lise. — Cézanne: Bildnis seiner Frau. — Noch zwei Porträts seien einander gegenübergestellt, bevor vier Beispiele mehrfiguriger Kompositionen den Schlußstein bilden. Die „Lise“ Renoirs: ein wunder-schönes Bild. Höchster Reichtum im Farblichen, feinster Reiz in der lieblichen Wendung des Kopfes, im Spielen von Licht und Halbschatten, im Leben der Hände und Finger, im raschen Blick der Augen, im Verdämmern des Hintergrundes. Echt und wahr, ohne Pose und Befangenheit. So bin ich, so lebe ich dieser Minute, hier stehe ich: sieh mich an. — Abb. 45.

Und wieder umschaltend zu neuer Gesinnung: nicht minder schön das Frauenporträt Cézannes, seine Gattin. Ein „schweres“ Bild, das sich nicht dem ersten Hinsehen gibt. Doch kennt man es näher, dann lebt es als eines der schönsten Bilder Cézannes im Erinnern. Abb. 46.

Die Reste impressionistischen Erlebens sind ganz in den Hintergrund und an den unteren Rand des Bildes zurückgewichen. Die schiefe Bahn der Folie, die sich von links nach rechts noch hebt, mit dem Baumstamm links und dem Blumentopf rechts, gibt leise Andeutungen naturalistischer Formen. Der Baum etwas mehr gefaßt, die Stiele im Blumentopf noch impressionistisch hingestrichen, locker hingesetzt. So verschwinden in aller Stille die Reste naturalistischer Anschauung aus dem Bilde, verlaufen leise, halten sich im Eindruck bescheiden zurück. Kaum noch merkbar im Gesamtton. Und der deutliche Versuch, dieses Schiefe und durch die Last des Baumes noch zufällig-Verschobene des Hintergrundes doch wieder durch die Busch-Andeutung auf der rechten Seite noch ins Gleichgewicht zu bringen, gibt auch hier den Hinweis auf den „Bau" des Ganzen. — Vorne dann, in Händen und Kleid, ist das Verwischte der Pinselführung als vorsichtiges Tasten von der Farbe zur Form zu begreifen. Cézanne setzt hier, im zagen Gefühl neuen Wagens, mit dem Malen aus, bevor die Form noch ganz gefüllt ist. Auch dies ein Hinweis, wie stetig der Prozeß verläuft, wie langsam, Schritt vor Schritt, das neue Reich, das neue Gefühl erobert werden muß.

Doch alle diese Reste früherer Schaffensart treten im Erlebnis weit zurück vor dem Gefaßten, Großen, statuarisch Gebauten des Kernes der Konzeption.

Auf dem nach beiden Seiten gerundet ausladenden abgestumpften Kegel des Unterkörpers heben sich von den Hüften aufwärts die zwei geschwungenen Breitbahnen der gewölbten Brust in breitschleifendem Bogen zu Schultern und Hals. Die Arme senken sich links und rechts im völligen Gefühle ihrer erfüllten Rundung und führen mit den auf den Oberschenkeln dicht lastenden Händen die Kurve zu warmem Zusammenschluß. Von diesem wie in satter Form gebauten Sockel hebt sich der Kopf. Er neigt sich, wie im Scharnier des runden Halses, leise nach links und bringt so das Gewicht des Bildes gegen die rechtshin geführten Arme und Hände ins Gleiche. Der Kopf selbst, rein en face, ist das im neuen Sinne Reifste, Schönste des Bildes. Ein reines, geschlossenes Oval. Doch kein Umriß-Oval bloß, sondern eiförmig rund gewölbt im Bau des Schädels vom Kinn bis zur höchsten Stelle des Scheitels. Als räumliches Gebilde empfunden und gefaßt. Liebe zur in sich geschlossen modellierten Form hat ihn gebildet. Mit den vollen breitfühlenden Innen-

flächen der Hände des plastischen Bildners muß man ihn greifen, umfassen. Das Haar setzt sich wie eine Kappe darauf und schmiegt sich in dichtestem Haften an die Schädelform. Seine Farbe läuft gegen die fest empfundene Grenze der Stirn hin dunkler zusammen, als staute sie gegen ein Ufer. Der hängende Bogen um das Untergesicht ist leiser, kosender rundum geführt, doch auch er sicher und in sich geschlossen. Und nun das Gesicht in seiner ruhig leuchtenden Reine: rechtwinklig sind die Augenbrauen zur Nase herangezogen, Nasenrücken und Stirn zusammen bilden eine still strahlende Fläche. In fast geometrischem Bau sitzen die beiden parallelen Linien der Nasenlöcher und des Mundes dagegen. Die Augen „fixieren“ nicht mehr, wie bei der „Lise“ Renoirs. Sie schauen. Mit ihrem parallelen Blick unter den gleichstehend geöffneten Lidern, mit den zu Stille und Schweigen weich geschlossenen Lippen „ruht“ die Seele der Frau. Sie weckt nicht mehr den rasch erraffenden Blick, der ihr irgendeinen zufälligen Moment ihres Jetzt abfordert; sondern sie bleibt, sie bietet sich in Dauer, und wie in stehendem Dreiklang tönt der Akkord eines innigen Daseins. Es ist, als tönte er herüber aus der klassischen Antike. Doch es ist nicht jener gestohlene Klassizismus, der Antikes zu erleben meint, wenn er die Verse Homers skandiert; sondern es ist ein aus gleicher Tiefe ähnlicher Sehnsucht nach dem Bleibenden, Ruhenden gefundener Ausdruck edler, stiller Größe.

Dieses Bild Cézannes ist eines jener Bleibe-Bilder, die die Not jeder bildnerischen Gestaltung, zur Unveränderbarkeit im Zeitablaufe verdammt zu sein, zur Tugend wenden. Die Zeit läuft an seinem Sein entlang, ohne es zu erschüttern. Was keine andere Kunst kann, was nur die Bildnerei vermag: stundenlanges Bleiben eines Gefühles: vielleicht ist seit Rembrandtschen Bleibe-Bildern zum ersten Male wieder derartiges erreicht. —

Degas: Balleteuse. — Cézanne: Versuchung des heil. Antonius. — Cézanne: Die Badenden. — Cézanne: Die Bauern. — War Manet derjenige, der das pleinairistische Problem bis zur letzten Konsequenz getrieben hat, so hat Degas aus der impressionistischen Einstellung die äußersten Folgerungen gezogen. — Die „Balleteuse“ ist eines der schönsten Bilder, die Degas gemalt hat; vielleicht eines der reifsten Bilder des Impressionismus überhaupt. Ein Rahmen von nur zweieinhalb Spannen Höhe und zwei Spannen Breite, mit den duftigsten Pastell- Abb. 47.

farben gefüllt. Ein Momenteindruck vom Tanze einer Primaballerina, gesehen, erlebt und im Anhieb erfaßt.

Die räumliche Situation ist klar erkennbar. Von einer Proszeniumsloge des rechten ersten Ranges aus ist ein Stück der Bühne gesehen. Auf ihr, im Bilde nach rechts geschoben, die Balleteuse in einer Tanzpose gefaßt. Man blickt noch in die linke Kulissenreihe, in der Figuren teilweise sichtbar werden. Doch das Konzeptions- und Blick-Zentrum liegt im engen Kreis um Kopf und Brust der Tänzerin. Hier ist gleichsam die Spitze des Seh-Kegels; von hier aus nimmt das deutliche Interesse und das deutliche Sehen nach dem Rahmen zu ab. Hier, in diesem engen Kreise muß man auch den Blick festhalten und das Übrige nur mit dem Rand der Netzhaut mit-sehen. Dann wird dem Eindruck die Moment-Situation aufs stärkste lebendig. Zwei Arme schwingen um einen Kopf in die Luft, der Oberkörper schneidet ab, luftig und duftig schieben sich die Tüllgewänder ins Blickfeld, ohne Grenzen und ohne feste Form. Da streckt sich das Bein aus ihnen und stützt leicht und momentan den Körper im Drehen und Schwingen auf einem Punkt. Im nächsten Augenblick ist die Situation völlig verändert. Hier etwa im „italianisierenden" Gefühl die „Statik" des Körpers durchfühlen zu wollen, nach der Verbindung von Bein und Hüfte oder nach dem „zweiten Bein" zu fragen, wäre unsinnig, denn es fiele völlig aus der Gesinnung der Konzeption des Malers heraus. Gerade das Unverbundene, das momentan Gestellte, das Ungestützte, sofort Verblitzende ist ja das gesuchte Gefühl in Produktion und Rezeption. Nach links hin schließt sich der Kulissen-Hintergrund an. Völlig „zufällig" sind die Figuren überschnitten, hier taucht ein schwarzer Körper ohne Kopf, dort ein Fuß, dort ein Rock noch ins Seh-Feld hinein. Und bleibt, wie er ist. Wird festgehalten, wie er momentan dem Blick sich bot.

Sprühendstes Licht und duftigste Farbe sind über das Ganze gebreitet. Der Boden ganz gleichmäßig in feinstem Pastellgrau angelegt, die Kulissen in brauner, gelber, blauer und grüner Farbe aufs Leichteste hingewischt. Rosa im Körper und im Trikot, mit schimmernden Lichtern. Das Kleid völlig duftig, ohne jede Linie, hingehaucht auf die Fläche. Wie aus dichter Luft gewebt, wie leicht gefestigter Schaum. In ihm verstreut die dunklen Punkte, rote und gelbe Blümchen. Ganz klein und tupfend hingesetzt, doch blut-rot, wie Nadelstiche im duftigen Komplex.

Impressionistisch aufs letzte durchgeführt, nach Farbe, Bewegungsinhalt und Form. In allen Elementen von gleicher Intensität. Ein Höchstes an Esprit, an differenziertem Erleben einer hochbegabten und dabei leichtbeschwingten Seele.

Die Versuchung des heiligen Antonius von Cézanne: es ist, als wäre die Bildfläche in Gärung geraten. Sie wirft und wellt sich hoch. Gestalten tauchen unklar, massig und ineinander verworren aus dem Grund. Das Chaos herrscht. Doch aus dem Gärenden hebt sich ringend die Form. Abb. 48.

Eine nackte weibliche Figur wird zuerst klar, als Vertikale in einem verschwommenen, auf die Spitze gestellten großen Quadrate. Links führt eine schiefe Linie zu einem gehörnten Kopf, dann abwärts zur Mitte zurück über eine knieend zurückgebeugte Figur; rechts oben entsprechend als angedeutete Grenze eines weißen Gewandes über ein Gewimmel kleiner Figuren wieder zur Mitte.

Hat sich das Auge an das Chaos gewöhnt, so wird der Versuch einer „gebauten Komposition“ klar. Dem knieend zurückweichenden Antonius links naht, gegen seinen vorgestreckten Arm, die Verführerin, in sinnlicher Vorbeugung des entblößten Körpers, das Gewand hoch über den Kopf geschwungen. Der gehörnte Teufel selbst führt sie heran, rund schwingt sein Arm zu ihrem Kopf. Rechts drängen Putten nach; ein kleiner Putto stützt die Schiefe des zurückgelehnten Beines der nackten Frau.

Je länger man hinsieht und seine Augen dem Formwillen Cézannes anpaßt, desto mehr „stellt“ sich das Bild. Zuletzt klar dem suchenden Blick.

Wie sich die Komposition im Gesamtbau aus dem Chaos ringt, so kämpft sich im Einzelnen die flutende Farbe zur festeren Linie und zu geschlossener Form. Vom Kontur aus ist die Frau und sind die Putten gefühlt und gefaßt. „Ponderation“ wird wieder fühlbar, und Stabilität. „Klärung“ der Glieder und der Gelenke, Betonung der Grenzen wird erstrebt. Antonius und Satan rinnen noch in Einen dunklen Komplex zusammen, doch sie sind deutlich bereits um körperliches Stehen und Knieen, um das Losringen der Glieder bemüht. Kampf herrscht noch in dem Bild. Mehr noch der Wille zur Tat, die Sehnsucht nach Klärung, als schon die Tat und die Klarheit selbst. Doch in diesem Kampf auch schon der erste Sieg. Ein deutliches Besitzergreifen des neuen Reiches der Sehnsucht und der Verheißung.

Cézanne wollte im heiligen Antonius zuviel auf Einen Schlag. Festere Einzelform, einen großen Inhalt, diesen Inhalt mit dramatisch bewegtem Vorgang, und allgemeine Bild-Komposition: alle diese Dinge konnten nicht plötzlich auf dem leichthin überackerten Boden des subjektiven Naturalismus Wurzel fassen. Man brauchte dazu der Ruhe, und Jahre um Jahre langsamer Gestaltung.

Abb. 49. Diese Ruhe und dabei einen fast kindlich anmutenden Versuch gefaßter Bildkomposition geben die „Badenden".

Der Kompositions-Wille heischt Befriedigung, koste es was immer. Koste es selbst die natur-mögliche Form der Dinge.

Das Dreieck muß hier helfen. Diese geometrische Grundform ist es wieder einmal, auf die man sich stützt, um sich neu aufzurichten. Wenn man dann erst steht, wird man sich auch richtig stellen; ohne mehr primitiver geometrischer Hilfen zu bedürfen.

So halten sich die Bäume schief. Wenn auch in sich gebogen, so geben sie doch mit dem horizontalen Streifen der Figurenreihe und des Vorder- und Mittelgrundes ein gleichseitiges Dreieck. Bei dieser großen, das ganze Bild umfassenden Dreiecks-Komposition lag der Rausch der künstlerischen Konzeption Cézannes, hier lag sein Kampf im schöpferischen Akt.

Dieser einfachen Problemstellung müssen sich dann die Einzelfiguren fügen. Die große Grundform des Dreiecks wird vorerst in den beiden Figurenkomplexen rechts und links wiederholt. Dann werden die Einzelfiguren selbst in eine zur Richtung der Bäume parallele Schräge gebracht. Und schließlich werden selbst die Arme und die Beine entweder zur rechten oder zur linken Dreiecksseite gleichlaufend gerichtet.

So wie der Gesamtbau zur festen Komposition gelangen will, so spürt man auch im Detail dies Erproben der neuen Festigung. Die einzelnen Figuren sind linear umrissen, vom Kontur her empfunden und als plastisch-runde Körper erfühlt. Die Baumstämme sind geschlossene Formkomplexe, die als deutlich begrenzte Bahnen durch das Verwischte des Laubes hindurchziehen. Der Boden ist in breite horizontale Schichten geteilt, die abwechselnd heller, dunkler, heller und wieder dunkler in den Hintergrund führen. Die Farbtöne haben sich fast durchaus in die Gruppen gleicher Helligkeitswerte zusammengefunden; und zwar in einer derartigen Beschränkung des früheren Nuancenreichtums, daß man im Ganzen kaum mehr eine größere Anzahl als vier

verschiedene „Helligkeits-Familien" findet, die als flächige Komplexe das Bild bauen. Damit wird auch das Räumliche des Bildes durchaus klar, wie aus vier Schichten zusammengestellt. Nur noch leicht verschoben ist das Ganze, die Formen noch wie leise bewölkt. Doch man wird im Vergleich mit der „Versuchung des heiligen Antonius" deutlich erkennen, wie weit es Cézanne über jenes Gärende des Gesamtkomplexes hinaus hier in dem Bilde der „Badenden" bereits gelungen ist, im Großen zu bauen, die Vielheit der impressionistischen Art zu vereinfachen, die Bildform zu „synthetisieren". Synthese des späten differenzierenden subjektiven Naturalismus ist im Gesamten wie im Einzelnen sein Sinn.

Dennoch kann nicht davon die Rede sein, daß dieses Bild ein in sich fertiges, reifes Kunstwerk wäre. Nur als Übergangsformung und nur als Selbsterprobung des Künstlers ist es zu verstehen und zu werten. Denn es erreicht sein Ziel, dem Formwillen Cézannes zu dienen, durch eine Vereinfachung ins Kindliche, die wohl aus dem Tastenden und vorsichtig Versuchenden seiner Gesinnung zu verstehen ist, niemals aber als künstlerische Reife angesehen werden kann.

Abweichung von der Naturform ist gestattet, wo sie gefühlsmäßig begründet ist. Nun ist seit jeher bei der menschlichen Figur diese Abweichung der Formen von der Wirklichkeit in dem Sinne erfolgt, daß die Modellfiguren zu Ausdrucksfiguren umgebildet werden. Und zwar zum Ausdruck für Gefühle, deren Träger die Figuren selbst sind. Sie werden im Sinne eines ihnen zu eigen verliehenen Lebensgefühles umgestaltet, das man erkennt, wenn man die Figuren nachstellt, und sie so durch Einfühlung als gerade in diesem Ausdrucksinne lebendig begreift.

So weit ist Cézanne hier noch nicht gelangt. Sein Wille zur Komposition, sein Wunsch, das Gesamtbild zu bauen, bringt ihn dazu, auch die menschliche Figur gleichsam als neutral und unlebendig anzunehmen, und sie wie eine tote Sache zu behandeln. So muß sie sich einfach wie alle anderen leblosen Dinge dem Formalen des Ganzen fügen. Damit wird sie nicht in sich lebendig, nicht als Menschen-Figur künstlerisch wirksam. Sie wird zum rein sachlich-formalen Element.

Dies ist noch die für Cézanne günstigste Auffassung des Figürlichen des Werkes. Sie dürfte kaum die ganz richtige sein. Cézanne hat sich in diesem Bilde eben von dessen Gesamtbau aus dazu verleiten lassen, das Eigenleben

der Figuren fast völlig zu vernachlässigen. Denn fühlt man sich nun wirklich in diese Frauengestalten ein, holt man das Gefühl herauf, das zu ihrer Formung als zu der Formung eines Lebendigen gehören würde, so steigen die Gefühle größter Ungeschicklichkeit und Einfältigkeit auf. Das Schiefe der gleichgerichteten Körper, der parallelen Arme und Beine gibt den Einzelfiguren etwas Dummes und Unbeholfenes, fast blöde Lebendiges. Sieht man, wie die Glieder in ihren Gelenken sitzen, kindlich vereinfacht wie bei Hampelmännern, wie sich etwa bei der linken Randfigur die Beine und Arme wie bei einer Gliederpuppe in die rechten Winkel stellen, nimmt man die schief gerichtete auf dem Bauche liegende Figur rechts als wirklich lebendig, geht man dem animalisch-Ungeschlachten und blöde Ungeschickten der Gesten bei den Mittelfiguren nach, so sinkt das Bild in seinem Figürlichen fort in den Kreis jener Kinderzeichnungen, Bauernbilder und Naturvölker-Werke, die der Stilwille noch tastender moderner Künstler so oft zu lügnerischer Hilfe herangezogen hat.

Vor diesem Werke wird also, wie vor Wenigen, die Notwendigkeit klar, Übergangsbildern mit der größten Bereitwilligkeit entgegenzutreten. Das Positive in ihnen zu suchen, nicht das noch-nicht-Erreichte. Tut man dies aber auch bei diesen „Badenden" Cézannes und hält man dann die „Balleteuse" von Degas dagegen, so kann man wohl auch heute noch, wo von so manchen Künstlern das Tasten Cézannes schon weit stärker zur Herrschaft über die Form entwickelt worden ist, das trotz allem unerhört Neue, also „Geniale" eines solchen Kompositions-Versuches nacherleben. Gegenüber dem unmittelbar voraufgehenden, mit differenzierter Feinheit übersättigten Gefühle: das Bild ein Gebäude, die Bewegung beruhigt, die Form herangezwungen. Träumt man diese Gesinnung weiter, sieht man gleichsam durch dies Bild-Skelett hindurch, so erhebt sich die Vision einer „neuen Malerei" in voller Bestimmtheit. Der Gesamtbau wird sich weiter festigen, die Figuren werden ihr tierhaft-Ungeschlachtes verlieren, die Form wird sich bestimmen, Dauergefühl wird in das Bildgefüge einziehen. Und die tausend skizzenhaft vibrierenden Momenterlebnisse der früheren Generation werden sich zu monumentaler Kraft und Einheit der neuen Konzeptionen sammeln.

Abb. 50. Diese monumentale Kraft und Einheit bringt dann das letzte Werk Cézannes, das wir besprechen wollen, die in den achtziger Jahren gemalten „Drei Bauern beim Kartenspiel".

Ganz schwer und stark ist die Bildbelastung geworden. Voll, breit und ruhig ist der Klang. Gesättigt in dichtestem Gehaben das Gefühl.

Die geschlossene Komposition ist das Erste, das merkbar wird. Und die bewußte Komposition nun, die die Natur in ihren Sinn zwingt und um-baut.

Der Tisch ist vorne frei gemacht, wie auf einer Bühne. Er steht fest und sicher da, parallel zum Bildrand, nicht etwa über Eck gesehen. Klar, hell und deutlich.

An diesem sicheren Tisch sitzen drei Figuren. Symmetrisch komponiert. Links eine Profilfigur, rechts eine Profilfigur, der mittlere Mann in voller Vordersicht. Gleich-gerichtet beugen sich die Körper vor, gleich-gelagert lasten die Arme auf dem Tisch. Wie zum Zentrum, zur Tischmitte hin verankert halten die Körper still.

Weiter zurück eine neutrale hellere Wand. Ein Bild in der Mittelachse. Der stehende Mann links hinten im Gleich-Gewicht mit dem Vorhang und dem Kinde rechts.

Still, voll und ruhig, dabei lastend und schwer steht das Gefühl des Ganzen auf breitester Fläche. Angeschlossen, angesaugt gleichsam ist die Komposition an den unteren Bildrand, und schwerfällig nach oben gebaut. Durchaus stabil, durchaus dauernd, fest und ins Kompakte geschlossen bleibt sie dem Blick und dem Gefühl.

Dabei ist das Bild wieder völlig durchfixiert. Dieses Durch-Sehen und Ab-Sehen der Form ist der Grund, weshalb jetzt auch die allgemeine „Flächenbelastung“ des Bildes weitaus schwerer wirkt, als bei den impressionistischen Fassungen. Hier war nur ein im Vergleich zum Ganzen oft sehr kleiner Bezirk deutlich gesehen und alles Übrige im Unklaren gelassen worden. So stieß der Beschauer auch nur mit Einem Blick die Bildwand an. Deutlich gesehene Formen aber zwingen zu häufig wiederholtem Schauen und belasten so, vom Objektiven wie vom Subjektiven her, ein Bild für das Gefühl viel stärker, als verschwommen gegebene. Da nun Cézanne wieder alles Gesehene bis in die letzte Ecke hin absucht und alles in gleichem Grade deutlich gibt, wirken alle Einzelelemente beim Nachfühlen als ruhend-Lastende mit und beschweren so den ganzen Komplex. Damit verliert das Konzeptionsgefühl das sprunghaft Intermittierende und vergänglich Reizvolle des Impressionismus, es „breitet“ sich mehr in der Seele des Schaffenden und im Nachleben des Genießenden, und wirkt damit schwerer, dauernder, — monumentaler.

Man nehme dies zuerst im Großen auf. — Die Komposition des Ganzen ist dadurch geschlossen, daß die Köpfe der drei Figuren in einer zum unteren Bildrand parallelen Horizontalen liegen und mit der Tischplatte und den Oberarmen der Seitenfiguren ein gleichschenkliges Trapez bauen. Die Männer sitzen mit lastendem Gewicht auf ihren Stühlen, die Köpfe hängen in den Schultern nach vorne, die Arme liegen mit schwerem Druck auf der Tischplatte auf. Luft und Licht bleiben im Allgemeinen ruhig. Die Formen sind in ihre Grenzen hineingepackt, so daß die Innenflächen bloß mehr Füllung für die zusammengehaltene Form werden. Der Tisch nimmt die Last der Figuren auf und hält sie von unten her sicher und fest. Die Mittelbahn des Bildes stellt über Beine, Brust und Kopf der Face-Figur zum Wandbilde hinauf das Gebäude aufrecht. So wird auch der Raum in seiner Gänze völlig neu erlebbar. Dickere Luft, nahezu „plastisches" Tiefenleben tritt an die Stelle der leichtest verschieblichen Raumwerte früherer Gesinnung.

Man ermüde aber auch nicht, der Form überall ins Einzelne nachzugehen. Man erfühle die einzelnen Teile des Tisches, der in Bau und Gliederung bis in seine Konstruktion hinein deutlich wird: seine Füße, die Platte darauf, das eingezapfte Brett dazwischen, die Schublade, die deutlich in dem Tische drin steckt, an ihrem Knopf sichtlich aus ihm herausgezogen und in ihn zurückgestoßen werden kann. Man nehme die rechte Figur ins Gefühl, wie sich ihr Mantel lastend über Schultern und Rücken legt, wie er um den Hals herum hängt, wie die Falten in schwerfällig dicker Brechung zur Erde lasten. Man sehe, wie das Ohr in den Schädel hinein-gesteckt ist, wie der Hut den Kopf umschließt. Man gehe die linke Figur in gleicher Weise durch: in ihrem vollen Drinsitzen in dem Stuhl, in ihrer körperlichen Brechung im Hüftgelenk, in dem dick Beweglichen ihrer Arme in den Schultergelenken, im breitflächigen Aufsitzen des Kopfes, im körperlich Modellierten des Hutes. Man sitze die Mittelfigur nach, wie sie sich mit ganzer Brust breit an den Tisch anlehnt, die Arme breitflächig voll darauf legt, selbst die Hände mit den Karten lastend nach unten hält. Wie ihr Kopf zu einem festen räumlichen Oval wird, auf dem die Haarmasse wie eine runde Kappe aufsitzt. Wie dieser Kopf schwer vornüber sinkt, wie eine reife Frucht. Wie die Beine der Figur volle plumpe Röhren werden, die sich symmetrisch zur Mittelachse einstellen. Wie der Mann mit der Pfeife hinten an der Wand steht wie ein Baumstamm,

die Arme voll und dick verschränkt, schwer und ernst in Haltung und Gesinnung. Man nehme die hängenden Falten des Vorhanges rechts in ihrer dicken Biegung und Brechung auf. Das Kind rechts mit seinem plastisch-runden Schädel, selbst die Pfeifen an der Wand jede vereinzelt, jede in sicherer körperlicher Bestimmtheit an ihrem Nagel hängend, das Bild daneben mit dem körperhaften Schatten, der es von der Wand ab-hält, der Krug links hinten auf dem Brett: überall, bis in die Augenbrauen und in die Fingermodellierung, bis in die Karten und in das prismatische Stück Kreide auf dem Tisch hinein, ist der ernsteste und mächtigste Formwille am Werk. Eine fast restlose Lösung der neuen Aufgabe: der Formen-Sammlung. Eine unnachgiebige und sichere Fassung des neuen Gefühles.

Auch im Inhaltlichen des Bildes wächst gegenüber dem subjektiven Naturalismus eine neue Gesinnung auf. Die Raffiniertheiten großstädtischen Kulturbetriebes weichen erden-näheren, breiteren Inhalten. Cézanne hat nicht mehr, wie Degas, Balleteusen gemalt, oder Großstadtfrauen in ihrem Boudoir, in ihrer Theaterloge oder in ihren Badezimmern. Wenn er „Badende" malt, so sind es fast tierhaft-undifferenzierte Menschen freier Natur. Wenn er Figurenbilder stellt, so sind es stadtferne Geschöpfe. Bauern, selbst schwerfällig, unkompliziert in Körper und Seele, helfen sie auch als Inhalte den Bildern zu ihrem Gewicht, zu ihrer neuen lastenden Art. —

Cézanne ist es auch, der seit der Romantik wieder zum erstenmal eine „Distanz" zwischen Werk und Beschauer erleben läßt. So lange ein Künstler naturalistisch schafft, fühlt er sich seinem Bildvorwurf gleichgeordnet. Er nimmt ihn nicht als Fremden oder Fernen, sondern er malt ihn vom gemeinsamen Boden der Wirklichkeit aus. So wird auch für den Genießenden das Gefühl ohne weiteres wach: ich bin du und du bist ich. Innerhalb des subjektiven Naturalismus gar ist das Bild dem Beschauer ganz nahe. Es nimmt ihn in Eines mit dem dargestellten Geschehen und wirkt so durchaus „intim". Denn das Wesen des intimen Bildes ist die gleiche Basis mit dem Genießenden, das Fehlen jeder Schranke, gleichsam das Aufgehen des Beschauers in den Bildkomplex selbst. So stand man dem pleinairistischen wie dem impressionistischen Bilde, das ja, wie wir so oft gesehen haben, in seiner Konzeption völlig auf dieses naheste Erleben eingestellt war, durchaus gleichberechtigt, mit dem warmen Gefühl herzlichster Intimität gegenüber. Man griff gleichsam

ins Bildgeschehen selbst mit ein und wurde von seinem Luftraum mit umfangen.

Da treibt bei Cézanne das natur-ferne Zusammen-Ordnen der Figuren zur „Komposition“ den Beschauer zurück. Gleichsam eine Rampe hebt sich zwischen Bild und Genießendem, eine Rampe wie im idealistischen Drama. Und das Pathos der Distanz, die sich der Groß-Bau in der Bildanlage erzwingt, beginnt zu wirken. Man muß zurück, man muß die Darstellung mehr von der Ferne sehen. Sie greift nicht mehr mit tausend Fingern ins Dasein des Wirklichen hinüber, sondern sie spielt bewußt „hinter der Rampe“, läßt den Genießenden nur als Geduldeten hinzu und erzwingt durch ihre verschlossenere Art eine gewisse Scheue des Betrachters. Ordnung, Größe, Naturferne schaffen einen deutlich fühlbaren Abstand zwischen Werk und lebendigem Menschen.

So ist dieses Bild Cézannes, die „Bauern beim Kartenspiel“, in allem Wesentlichen ein Wende-Bild, der Verkünder einer neuen Zeit. Hält man es zum Schluß nochmals gegen die Tänzerin von Degas, so vermag man diese neuen Gefühle als stärkste Bereicherung der „neuen Schönheit“ zu erleben. Sie wurden von nun ab Sehnsucht der Vordersten, der Begabtesten unter den Malern im Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts.

Es bleibt kaum mehr etwas über das Bild zu sagen. Wie etwa das Abendmahl Lionardos zwischen der feinen Frührenaissance und der majestätischen und großgesinnten Hochrenaissance steht: so steht dieses Bild und so steht Cézanne als der große Übergangsmeister auf der Grenze zweier Stile. Er zwingt den subjektiven Naturalismus zur Ruhe und zum Bau. Er festigt Gefühl und Form, er hämmert das Differenzierte des pleinairistisch-impressionistischen Stiles mit breitem Schlag zu festerem Gefüge zusammen. Er verachtet das Detail, die feinen Entzückungen der Nerven, und bringt Ruhe und Schwere, Kraft und Standhaftigkeit, Distanz und Größe wieder in Bild und Erleben.

Fragt man nun nach den Grenzen von Cézannes Persönlichkeit, fragt man danach, was ihn trotz allem doch noch als „Übergangsmeister“ fesselt, noch nicht als den großen fertigen Klassiker der kommenden Stilperiode erscheinen läßt, so muß man sich klar machen, daß er noch nicht die vollen Möglichkeiten „expressionistisch“-ausdrucksmäßigen Schaffens bringt. Ein zu wesentlich Neuem weiterführender Weg ist nicht nur denkbar, sondern auch klar zu sehen.

Wir wollen versuchen, dieses Zukünftige in Worte zu fassen, indem wir uns an den expressionistischen Perioden der Vergangenheit orientieren. — Die reine Ausdrucks-Kunst vergewaltigt die Objekte der Welt im Sinne eines inneren Gefühles. Und zwar eines Gefühles, das in der toten Natur nicht zu existieren braucht, sondern nur im lebendigen Menschen wächst. Nun ist ja zwar kein Zweifel, daß Cézanne die Natur in der Gesamtkomposition wie in der Einzelform zu seinem Willen zwingt, im Sinne seines Gefühles umbaut und verändert. Doch dieses sein Gefühl, das in all seinen Bildern als das spezifische Gefühl Cézannes immer wiederkehrt; das Gefühl schwerer Ruhe, zusammengehaltenen, lastenden Dahinlebens: dieses Gefühl ist zwar das Lebensgefühl Cézannes — doch die Natur an sich, als tote Natur, kennt es auch.

Der reine Naturalismus bildet die Natur nach, wie und wo er sie trifft. Er geht hinaus und sucht nicht. Denn wo er hinblickt, findet er. Alles ist darstellenswürdig, so wie es ist. Denn alles ist Natur.

Wer auf dem Wege zum Expressionismus ist, der sucht vorerst. Er sucht in der Natur Gestaltungen, die seinem Wollen, seinem Gefühl entgegenkommen. Er wählt auf Grund dieses Gefühles aus den Tausenden von Natureindrücken jene, die in seinem Sinne gefühlsbetont sind. So findet er Hilfe für seinen noch tastenden Schritt. Deshalb geht Cézanne zu Bauern oder zu lastend lagernden Figuren, deshalb wählt er aus den wechselnden Seelenstimmungen des Modells die ruhigen, in sich beschlossenen Stunden, wählt er Natur-Ausschnitte, die in sich Statik und Bau haben. So sucht er noch, und „stellt" sich gleichsam die Natur in jenes Gefühl als „Modellgefühl" um, das er selbst hat. Aber er läßt den Darstellungen noch die Tönung des Natur-Nahen. Noch ist kein Zweifel, daß diese Menschen und diese Stimmungen und diese Dinge im Bereich des Wirklichen existieren könnten.

Dies aber ist das Ausschlaggebende. Die Könige der ägyptischen Kunst, der Christus der altchristlichen Kirche, die Heiligen der Hochgotik, die Wesen Michelangelos, die Blutzeugen Grünewalds sind, wie die Iphigenie Goethes, durchaus welten-ferne Geschöpfe. Sie könnten hier niemals leben. Die Figuren und Stimmungen und Gefühle Cézannes mögen nicht die erst-besten sein, mögen keinerlei Zufälligkeit mehr haben: sie bleiben daseinsmöglich, sind auf dieser Erde, innerhalb unseres wirklichen Lebens denkbar und auffindbar. Und insofern nicht „naturfern" im eigentlichen Sinne. Es bleibt

nach Cézanne den Zukünftigen noch der Weg vom Natur-Seltenen zum gänzlich Natur-Fernen.

So fesselt das Gesetz der Stetigkeit jeglichen Kulturwandels Cézanne noch den Schritt. Er war, den Berichten nach, ein schwerfälliger, abstruser, im Geistigen beschränkter Mensch. Im Jahre 1839 geboren und 1906 gestorben machte er gleichsam vier Stilphasen durch. Er hat noch romantisch begonnen, ging naturalistisch weiter und wurde, im Anfang der siebziger Jahre mit Pissarro befreundet, Pleinairist. Den eigentlichen Impressionismus hat er gleichsam seelisch verschlafen. Er hatte wohl zu wenig Geist für diese leichtbeschwingte Art des Gefühles. Meier-Graefe hat die persönlichen Berichte über ihn zusammengestellt: „Persönlich schien Cézanne die Prosa selber. Wie Charles Maurice schreibt, gehörte er in vieler Hinsicht zu denselben Bourgeois, die sein Pinsel am wildesten empörte. Er war strenger Katholik, Reaktionär in allen sozialen Fragen und teilte jegliches Vorurteil seiner bürgerlichen Kaste. Bis zu dem Ehrgeiz, die Zufriedenheit der „Offiziellen“ zu erringen und im „Salon“ zu glänzen. Er soll bis ins Alter der Jury seine Bilder alljährlich zugeschickt und sie stets mit gleichem Schmerz refüsiert zurückempfangen haben. Ein einziges Mal, im Jahre 1882, gelang es ihm durch die Vermittlung eines Jugendfreundes, ein Bildnis zu placieren. Seine Sehnsucht war umso drastischer, als ihn nie Nahrungssorgen drückten. Sein Vater unterhielt ihn zeitlebens ohne Murren und hinterließ ihm ein stattliches Vermögen.“ (Paul Cézanne, 1913, Seite 69.)

So hat die Schwerfälligkeit seines Wesens Cézanne vom Charakterellen aus geholfen, die Malerei der Zukunft vorzubereiten. Er lernte sehr schwer. Wenn man seine Bilder der Zeitfolge nach überblickt und ihr langsames Vorwärtstasten, ja Vorwärts-Schleppen in sich lebendig macht, so glaubt man, ein mächtiges Wisent abseits der Gemeinschaft in schwerfälligem Schieben seine Bahn ziehen zu sehen. Ohne Differenziertheit der Seele, provinzial im Denken und Erleben, mehr instinktiv als bewußt zur Welt orientiert. So aber recht der Mann, neuen Boden urbar zu machen, öde Felder erstmals aufzuackern. Cézanne hatte keine eigentlichen Bild-Ideen, keine starke Phantasie. Doch er war ein großer Fühler und ein großer Künstler, denn er war stark und unwiderstehlich gerade im dumpf Mächtigen seines innersten Wesens. —

Man wird, wenn wir so zu Cézanne stehen, fragen, wieso wir ihn über-

haupt als Übergangsmeister zum Expressionismus fassen können. Warum er nicht einfach als objektiver Naturalist der Form zu bezeichnen ist.

Dies hat einen wichtigeren und einen unwichtigeren Grund. Der unwichtigere liegt bei der Art, wie Cézanne als Einzelpersönlichkeit das formale Problem anfaßt und für sich löst. „Man betrachte die Natur nach Zylinder, Konus und Sphäre, so daß jede Seite eines Gegenstandes oder einer Fläche nach einem Mittelpunkt hinführt“, schreibt er in einem seiner eintönig-langweiligen Briefe an Bernard. Wir haben diese Vorschrift in vielen seiner Bilder sowohl im Gesamtbau wie im Detail befolgt gefunden. Als Detail etwa in der ersten besprochenen Landschaft bei dem kleinen Kugel-Baum des Hintergrundes, im Porträt seiner Frau bei dem rein ovalen Kopf und den orthogonal geordneten Gesichtsteilen, im Bauernbild bei den Kastenformen des Tisches, bei dem kugeligen Schädel der Mittelfigur, bei den stereometrischen Röhrenformen ihrer Beine. Cézanne weicht bei diesen Einzelformen von der Natur ab und zwingt sie durch ihre Rundung „nach Zylinder, Konus und Sphäre“, sein Gefühl des Kompakten und Beruhigten auszudrücken. Dieselbe Tendenz beherrscht dann auch den Gesamtbau. Sie ist es, die die Komposition seiner Bilder stellt, sie noch naturmöglich stellt, aber immerhin von dem Gewöhnlichen und Zufälligen abdrängt. So bezeugen sowohl Großform wie Kleinform der Werke Cézannes sein Streben, vom Natur-Eindruck weg zum Gefühls-Ausdruck zu gelangen.

Der tiefere, weit wichtigere Grund aber, Cézanne als den Vater und gleichsam als den Verkünder des Expressionismus anzusprechen, liegt in einer inneren Notwendigkeit des expressionistischen Schaffens, die im innersten Bezirke menschlichen Lebens und künstlerischen Gestaltens verankert ist.

Expressionismus heißt: Fassung von Gefühlen in „Symbolen“, die geeignet sind, diese Gefühle zu tragen und sie auszudrücken. Diese Eignung der „Gefühlssymbole“ ist nun zutiefst von einer Grundeigentümlichkeit menschlicher Organisation abhängig: von den angeborenen Reflexerscheinungen auf Gefühlserlebnisse. Diese Verklammerung kann hier nicht ausführlich besprochen werden. Sie ist jedoch bindend zu erweisen. Nun besitzen wir wohl bis zu gewissem Grade einige farbliche Reflexerscheinungen bei bestimmten Gefühlserlebnissen wie etwa Zorn oder Schreck; sie werden uns jedoch nur in den seltensten Fällen — „es wird einem rot oder dunkel vor den Augen“ — unmittelbar selbst erlebbar, wir sehen sie fast immer nur „objektiv“ bei Anderen.

Dagegen erleben wir selbst unmittelbar den größten Reichtum angeborener Reflexäußerungen auf Gefühlserlebnisse im lautlichen und im formalen Bereich.

Die lautlichen Reflexe, die zur außerordentlichen Reichhaltigkeit der Ausbildung der „Melodie" in der absoluten Musik führen, kommen hier nicht in Betracht. Wichtig wird für die Malerei nur der Umkreis der formalen Reflex-Äußerungen des Menschen.

Wir reagieren auf starke Gefühlserlebnisse durch die Reflex-Bewegungen unserer Glieder und unseres Körpers: wir fahren zurück im Schreck, strecken uns in der Freude, ducken uns in Angst, sinken in Trauer zusammen. Alle diese Reflexbewegungen werden nun dem Nebenmenschen formal sichtbar. An formale Um-Ordnung ist also die Erkenntnis von Ausdrucksbewegungen gebunden. Wir lesen die Ausdrucksbewegungen der Menschen auf ihre Gefühle hin, indem wir uns in die Formen der Gesten einfühlen.

Diese Tatsache ist es, die die außerordentliche Wichtigkeit des Fortgehens von der Farbe zur festen Form bei Cézanne begründet. Aus dem Farblichen heraus ist eine expressionistische Entwicklung reicheren Ausmaßes schlechthin unmöglich. Sie kann nicht entstehen; denn sie findet kein Material, das ihrer Absicht zu dienen vermag. So muß, um überhaupt Expressionismus geben zu können, der Weg vorerst über die feste Form führen, also von der Form-Auflösung des subjektiven Naturalismus zu ihr zurück finden. Der Künstler braucht diese feste Form, denn sie ist ihm der „Baustein". Aus ihr erst kann er seine Gefühlssymbole bilden, deren unentbehrliches Material sie ist. Das war immer so. Von den Ägyptern über die altchristliche Kunst zur nordischen Gotik oder zur Gestaltungsweise Grünewalds, immer diente die Form, und als ihre Begrenzung die Linie, zum bevorzugten Träger expressionistischen Gestaltens. Da nun der hohe Pleinairismus und Impressionismus völlig „amorphisch", völlig form- und konturlos waren, nur mehr die Innenfläche und diese in ihrer farblichen Erscheinung oder im Aufgelösten momentaner Bewegung pflegten, mußte die Bildgestaltung erst wieder zum formal-Festen und zum körperlich-Umgrenzten geführt werden, bevor an eine Ausdruckskunst, an einen Expressionismus überhaupt gedacht werden konnte.

Man wird von hier aus ermessen können, was die fest ruhende Dauerform und der geschlossene Umriß in den Bildern Cézannes für die Zukunft bedeuten. Sie mußten für das Gefühl und für die Gestaltung erst wieder gewonnen sein,

bevor man eine Umarbeitung des Naturgegebenen zum Ausdruck hin auch nur versuchen konnte. Die ganz allgemeine Notwendigkeit dieser Tatsache ist es auch, die Cézanne in diesem Streben zum Formfesten und zum Umriß keineswegs alleinstehen läßt. Er war nur der Mächtigste, der Unerbittlichste von Allen. Doch sämtliche anderen Übergangskünstler und auch die vier Übergangsgruppen in den Expressionismus: der Pointillismus, der Kubismus, der Futurismus und die absolute Malerei zeigen das gleiche Streben. Alle haben sie das Ziel, den Künstlern die feste Form oder die geschlossene Linie wiederzubringen, damit von hier aus die „neue" Malerei des Expressionismus erstehe.

Das also waren die Großtaten Cézannes: Sammlung der Valeurs, Festigung der Fläche, Fassung der Einzelform in den Umriß, Wiedereroberung des Plastisch-Körperlichen, Rückkehr zur Dauer-Einstellung, Bau der Komposition. „Stabilität und Synthese", wie die fremdsprachlichen Losungsworte heißen: Vereinheitlichung und Kraft, wie man deutsch sagen kann. Vorerst bei Cézanne noch in lastender Ruhe. Und damit Bereitung des Bodens für den Expressionismus der Zukunft.

Paul Gauguin

Gauguin ist im Jahre 1848 in Paris geboren. Er wendet sich erst spät, nachdem er Matrose und Bankbeamter gewesen, der Malerei zu. Mit dreißig Jahren wird er Schüler von Pissarro. Nachdem er abwechselnd auf Martinique, in der Bretagne und in Paris gelebt hat, geht er 1891, also mit dreiundvierzig Jahren, nach Tahiti. Im Jahre 1893 ist er für kurze Zeit wieder in Paris, um dann abermals nach Tahiti zurückzukehren. Er bleibt nun bis zu seinem Tode in der Südsee und stirbt im Jahre 1903 in Dominique.

Gauguin lebt und schafft neben Cézanne als ein Kleinerer. Die Gegenwart erniedrigt ihm zu Recht langsam den Sockel, auf den ihn die Jahrhundertwende gestellt hatte.

Es wird wohl kaum mehr nötig sein, das Verständnis des Neuen, das die Erlebnisse von Gauguins Bildern bieten, durch die Gegenüberstellung mit impressionistischen Beispielen zu unterstützen. Man gehe auf irgend ein spätimpressionistisches Bild, etwa auf die „Balleteuse" von Degas zurück, und halte dann das erste Bild Gauguins daneben. —

Höchste Kultur, verfeinerter Lebensgenuß, differenziertes Empfinden waren das Streben des späten subjektiv-naturalistischen Schaffens. Bis zur Übersättigung getrieben.

Nun sehnte man sich nach dem Ruhigen, Stillen, Bleibenden. Aus der Hochkultur der Stadt, deren Genüsse alles Raffinement später Menschen in sich schlossen, sehnte man sich nach natürlicherem, erden-näherem Dasein. Lebten die Meister pleinairistischen und impressionistischen Schaffens in Paris, so lebten Cézanne und van Gogh auf dem Lande. Gauguin gar zog noch weiter fort. Er ging auf die Südsee-Insel Tahiti. Und dort ins Innere des Landes. Er lebte zwei Jahre mit den „Wilden" und stieß alle Zivilisation als das „Böse" von sich.

„Und was mein Beil mir im Takt mit den hallenden Schlägen sagte, war dies:

> Den ganzen Wald mußt du niederschlagen!
> Den ganzen Wald des Bösen vernichten,
> Der seine Keime dir einblies mit giftigem Hauch!
> Zerstöre die Eigenliebe in dir!
> Zerstöre das Böse und reiß es heraus,
> Wie die Lotosblume im Herbst!

Ja, von nun an ist der alte Kulturmensch verschwunden, tot. Ich ward wiedergeboren — ein anderer Mensch, ein reinerer, stärkerer erstand in mir.

Dieser furchtbare Anfall war der letzte Abschied von der Zivilisation: vom Bösen. Und dieser letzte Beweis verderbter Instinkte, die auf dem Grunde aller dekadenten Seelen schlummern, erhöhte durch den Kontrast die gesunde Einfachheit des Lebens, mit dem ich schon den ersten Anfang gemacht, bis zu einem Gefühl unsagbarer Wonne.

Gierig atmete ich die herrliche, reine Luft ein. Von nun an war ich ein anderer Mensch: ein wahrer Wilder, ein echter Maorie."

So schildert Gauguin selbst seine „Wiedergeburt" in dem Buche „Noa Noa", das er als Erinnerung an seinen Aufenthalt in reiner und unverdorbener Natur geschrieben hat. Ein deutlich ungeschicktes Buch. Den ganzen Klang und Reichtum eines derartigen Lebens gibt weit voller und intensiver „Van Zantens glückliche Zeit" von Laurids Bruun. Wo ein Größerer die satte Fülle eines solchen Daseins in geschlossenere und sichere Form gebracht hat.

„Zwei Mädchen“ aus Tahiti. Nichts Differenziertes, nichts Verfeinertes und Sublimiertes ist in dem Bilde. Ruhe und Stille, Form und Gehaltenheit. In großer Figur, vor neutralem Grund stehen die Beiden. Leise neigen sich die Köpfe zueinander. Die Form spricht wieder, der Bau, die Ruhe. Dauergefühl, gelassene Stimmung der Seele. Das still gehaltene Atmen der Natur, des Waldes, des Meeres klingt aus Form und Komposition. Leise sind die Linien gezogen, ruhig die Formen gerundet, abgestellt das Gefüge. Und so ist es, als zöge eine neue Welt in die Seele des Genießenden, als wiche all das Hasten und Jagen, das Werfen der Glieder, das zuckende Nachleben der Valeurs, das vibrierende Erraffen der momentanen Sensation weit vor dieser Stille zurück. Ruhe, Kraft, Fülle, bleibendes Dasein und verweilendes Leben geben den neuen Klang. Abb. 51.

„Unter Palmen“. — Ganz nahe der Natur, dem Boden und der breiten Erde hingegeben atmen diese Wesen. Überfeinert war der übermüdete Großstädter des fin de siècle; hier vermag seine Seele von sich selbst auszuruhen. Übergeschickt war die Fassung und das Erleben der späten Menschen hochimpressionistischer Dekadenz; nun nimmt uns der volle Klang erdennaher Ungeschicklichkeit gefangen. Wie diese Menschen in ihren Gelenken hängen, wie sie sich breitfüßig und mit lockeren Knien, Hüften und Armen über den Boden schieben, wie sie traumhaft dumpf und brütend ein vegetatives Dasein führen, wie sie Eines werden mit dem Tier, den Bäumen: das ist der neue Klang, die neue Bereicherung, die neue Schönheit. Gerade das Primitive, gerade das Ungeschickte und Ungewandte des Körpers wie der Seele, gerade dies Kulturferne und Tiernahe ist das reinigende Erlebnis, die Sehnsucht der überfeinerten Kultur. Reliefmäßig in die vordere Bildschicht geschoben gleitet die Gruppe der drei Wesen, der beiden Menschen mit dem Hund, vorbei. Abb. 52.

Man muß das Ungelenke und Ungeschickte, das dumpf Gebrochene dieser Körper als bewußten Wert ins Erleben nehmen. Wenn man dann sein Herz so nahe an den Boden legt, daß sich das Atmen der Erde mit dem eigenen Herzschlag zu Einem gemeinsamen Gefühl verbindet, dann zieht jene ursprüngliche, unverbrauchte Stille und Feierlichkeit in die Seele, die der größte Wert ist, den Gauguins Bilder dem verbrauchten, überhitzt jagenden Blut des Großstädters zu bringen vermögen. —

Dabei bleibt es wahr, daß Gauguin kein Großer ist. Daß seinen Formen und Farben, seinen Bildern und Geschichten eine leise Dienstbarkeit anhaftet. Etwas Billiges, das sich zu leicht ergibt. Etwas Primitives, das die Primitivität mit leiser Flachheit verbindet, weil es dies naturnahe Leben nicht ganz in seiner Tiefe ergreift, den Ton bewußten Erlebens nicht völlig aus den Sinnen und aus der Seele bekommt. Es mag sein, daß es die müde Sentimentalität des dekadenten Großstädters war, die seinem Retournons à la nature den völligen Ernst, die entschlossene, schlagende Kraft des monumentalen Baues versagte. So daß ein leise „poetisch" im Goldschnitt-Sinne gefärbtes Gehaben die Ecken rundet, die Kanten abschleift, das Groteske hemmt, die Wagnisse mildert. All dies nimmt Gauguin die Größe, die Unerbittlichkeit, die letzte Tiefe und den monumentalen Ernst. Dennoch mag er als einer der Führer zum Neuen, als ein Wegebahner aus der Verfeinerung überkultivierten Geschehens in die Einfachheit neuer Ideale gelten, weil er in seiner Zeit auch auf die Besten gewirkt hat, da sie seine Begrenztheit noch nicht überschauten.

Er ist der Kleinste von den Dreien. Mehr als in seinen Werken liegt sein Verdienst bei seinem praktischen Handeln, bei dem Entschluß, sich von dem differenzierten Leben der Großstadt zu lösen, um seine Tage in einfachster Umgebung bei primitiven Menschen zu verbringen. Doch ist er mehr der Zeiger der Uhr, als das treibende Gewicht ihres Ganges. Er ist mehr ein Gebilde des neuen Zeitgeistes, als ein Mit-Erbauer dieses Zeitgeistes selber. So wird ihn die kommende Generation immer stärker beiseiteschieben. Denn er hatte nur Wert in der werdenden Stunde. Sein Ringen ehrt ihn mehr als sein Schaffen.

Van Gogh

Vincent van Gogh wurde als Sohn eines Pfarrers im Jahre 1853 zu Groot-Zundert in den Niederlanden geboren. Er war ein schweigsam sonderliches Kind, mit dem seine Eltern und Geschwister nichts Rechtes anzufangen wußten. Als Erwachsener wechselt er zwischen seinem zwanzigsten und seinem dreißigsten Lebensjahre viermal seinen Beruf. Er ist erst Lehrling und Angestellter in einer Kunsthandlung, dann — 1876 — Lehrer des Französischen in einer kleinen englischen Schule bei London, dann — 1880 — Laienprediger im bel-

gischen Bergwerksbezirk des Borinage, bevor er, schon fast dreißig Jahre alt, im Jahre 1881 mit künstlerischen Versuchen beginnt. In den Jahren 1881 bis 1883 arbeitet er im Atelier seines Verwandten, des Malers Mauve im Haag, versucht dann 1883 bis 1885 sein Glück allein in Nuenen in Brabant, ist aber noch nicht reif genug, um selbständig weiter zu kommen. Er geht deshalb von 1886 bis 1888 zu neuerlichem Studium nach Paris. Hier arbeitet er nur kurze Zeit unter der Leitung des Malers Carmon und bildet sich hauptsächlich im Verkehre mit Pariser Malern der subjektiv-naturalistischen Richtung fort, deren Bekanntschaft ihm sein Bruder Théodore vermittelte, der Kunsthändler war. In den letzten vier Jahren dieser Lehrzeit, zwischen 1884 und 1888, macht er in verkürztem Wege die Stadien vom festen objektiven Naturalismus bis zum Pointillismus durch. Seine frühen Bilder sind dunkel, sooßig in der Farbe und in genauer Form durchgemalt. Die Palette hellt sich dann ganz allmählich auf. Das Interesse folgt vorerst dem „Ton“, der in der Art der niederländischen Kleinmeister innerhalb einer noch ziemlich dunklen harmonischen Gesamthaltung verwendet wird. In Paris lernt er dann die pleinairistische Art kennen, die ihn zur stärkeren Aufhellung und schließlich bis zur pointillistischen Zerstückelung der Farbflächen in Punkte, kleine Flecken, Rechtecke und Streifen führt.

Von 1888 ab bis zu seinem Tode im Jahre 1890, von seinem fünfunddreißigsten bis zu seinem siebenunddreißigsten Lebensjahre, also in knapp zweiundeinhalb Jahren, hat van Gogh die außerordentlich große Zahl seiner reifen Bilder und Zeichnungen geschaffen. In hemmungslosem Sturm hat er sie herausgeworfen. Sein Weg geht nicht, wie der Cézannes, Schritt vor Schritt. Nach einer Reihe durchaus dilettantischer Versuche bricht seine spezifische Begabung in völlig neuartigen Gestaltungen durch.

„Ich muß noch einmal auf gewisse Gemälde der Jetztzeit zurückkommen, die immer zahlreicher und zahlreicher werden. Man hat vor zehn, fünfzehn Jahren angefangen von „Helle“ und „Licht“ zu sprechen. Zugegeben, daß das ursprünglich gut war — es läßt sich nicht leugnen, daß meisterliche Dinge durch das System entstanden sind —, aber mehr und mehr artet es in eine durch die ganze Malkunst gehende Überproduktion von Bildern aus, die an allen vier Seiten dasselbe Licht, denselben, wie sie es, glaube ich, nennen, „Tageston“, dieselbe lokale Färbung zeigen, — ist das gut?? Ich glaube nicht.“

„Ich habe mich noch nicht gut ausgedrückt: sage Serret, daß ich verzweifelt sein würde, wenn meine Figuren gut wären; sage ihm, daß, wenn man einen Grabenden photographiert, er, meiner Meinung nach, sicher nicht gräbt; sage ihm, daß ich die Figuren von Michelangelo herrlich finde, wenngleich die Beine entschieden zu lang sind, die Hüften, das Becken zu breit; sage ihm, daß in meinen Augen Millet und L'hermitte darum die wahren Maler sind, weil sie die Dinge nicht so malen, wie sie sind, trocken analysierend, nachempfunden, sondern so, wie sie sie empfinden; sage ihm, es wäre mein sehnlichster Wunsch, zu erlernen, wie man solche Abweichungen von der Wirklichkeit, solche Ungenauigkeiten und Umarbeitungen, die zufällig entstanden sind, macht: nun ja, — Lügen, wenn Du willst, aber wertvoller, als die eigentlichen Werte."

„Was schön wirkt, wirklich schön, ist auch richtig."

Man kann das Programm des Expressionismus gegenüber dem Impressionismus kaum exakter fassen, als van Gogh es hier, und so an vielen Stellen seiner Briefe, tut. Wenn er sagt, daß es sein ehrlichster Wunsch wäre, zu erlernen, „wie man solche Abweichungen von der Wirklichkeit macht", so ist er sich bloß theoretisch nicht über diesen Weg klar. Praktisch, in seinen Werken, hat er sie durchaus „richtig" gemacht: auf Grund eines Gefühles, das ihn erfüllte und ihm die Hand führte.

Während wir bei Cézanne und bei Gauguin mehr dem Zeitgeist als der Persönlichkeit nachspüren mußten, überwiegt bei van Gogh das persönlich einmalige Temperament durchaus. So stark, daß man oft verkennen wollte, wie sehr er sich im allgemeinen Bau seiner Bilder in den großen Zug der Zeitentwicklung fügt.

Wir wollen dieses Allgemeine hier zuerst besprechen. Ein spätes Bild von Manet gebe den kontrastierenden Ausgangspunkt.

Abb. 53. „Die Gartenbank" von Manet ist im Jahre 1881 gemalt. Ganz in grün flimmert das Bild, in Hunderten von Nuancen. Gelb ist der Weg, gelb die hintere Mauer des Gartens, rote Blüten leuchten im grünen Laub, leicht bläulich schimmert die Bank und davor der kleine Eisentisch mit der Flasche und dem Glas.

Durchaus amorphisch, ohne jede feste Grenze ist das Ganze gegeben. Das Auge erlebt tausendfache Sensationen in den verschiedensten, aufs leichteste

haftenden Valeurs. Die Gesamtansicht ist „zufällig“ verschoben, ganz in Sonne und Licht getaucht. Wir wollen nicht weiter ins Einzelne gehen. Man sehe das Bild mit pleinairistisch und impressionistisch geschultem Auge von jedem Blättlein des Vordergrundes bis auf die leicht verschwimmenden Laubenbogen des Hintergrundes durch.

Der „Straßenbau in Arles“, von van Gogh im Jahre 1888, also sieben Jahre nach der „Gartenbank“ Manets gemalt, stehe daneben. Noch ist die „zufällige“ Anordnung einer von links nach rechts in den Hintergrund ziehenden Straße beibehalten. Doch in ganz anderem Gefühle ist hier das Räumliche, die Tiefen-Erstreckung gegeben. Wie riesige Wächter ragen die dicken Stämme auf und fassen mit festem Griff das Auge, führen es Ruck auf Ruck in die Tiefe. Sie greifen mit mächtigen Wurzeln in den Boden, stehen stark und unerschütterlich. Die fest umgrenzten Durchblicke zwischen ihnen lassen die Luft der Zwischenräume körperlich fühlbar werden. Das Auge stößt hier durch diese Bogenöffnungen kraftvoll hindurch, wo bei Manet alles in leichtestem Flimmern und Wogen ineinander überging. Hinter der Baumreihe wird als heller Strom die aufgerissene Straße deutlich; vor ihr liegen die Steine des Fußsteiges als kantige, fest begrenzte Blöcke. Ein einheitlich-großer und wuchtiger Zug geht durch das Bild: der neue „Bau zur Kraft“, die neue, feste „Stabilität“.

Abb. 54.

Cézanne und Gauguin hatten diese Festigkeit durch den Zusammenschluß der Innenform gewonnen; van Gogh erreichte sie in erster Linie vom Kontur aus. Die Bäume, die in ihrer mächtigen Reihung den Konzeptionskern des Bildes geben, haben ihm das Gefühl ihrer „gewachsenen Form“ vom Umriß aus vermittelt. Geschlossene Linien fassen auch in allen übrigen Teilen des Bildes die Körper, während die Innenflächen noch nicht durchaus einheitlich mit Farbe gefüllt sind.

Diese Orientierung auf den Umriß ist es, die van Gogh in weit höherem Maße, als es bei einer Orientierung auf die Innenflächen erreichbar gewesen wäre, die Möglichkeit gibt, Persönlichstes in seine Bilder zu legen. Linien sind ungleich beweglicher, weit vielfacher variierbar als Flächen. Sie vermögen in ihren Biegungen weit ausdrucksvoller als Innenformen Gefühle zu fassen. Sie geben jedem Druck der Hand, jedem Zucken des Armes nach. Sie sind die von der allgemeinen Organisation des Menschen aus gewiesenen Symbol-Träger für persönliche Gefühle.

Sucht man dieses Gefühl van Goghs zu erkennen, so wird ein unerhört starkes, dramatisches Temperament lebendig. Die Konturen der Stämme und Äste recken sich wie lebendige Arme in die Höhe. Sie biegen und drehen sich aufwärts, sie winden sich im Stoße umeinander, sie greifen wie mit Zangen nach oben. Aus einem brandend-dramatischen Gefühle heraus sind sie entstanden. „Umarbeitungen der Wirklichkeit", wie van Gogh in jenem Briefe selbst sagt, die wahrlich nicht dem Zufall, sondern dem inneren Zwange ihr Dasein verdanken. Noch steht van Gogh vor einem „Wirklichen", noch sucht er sich das Modell seiner Bilder in der äußeren Natur. Doch wie er diese Wirklichkeit malt, da treibt ihn sein Temperament, sein inneres Gefühl, die Führung der Formen zu verändern. Er sieht nicht mehr naturalistisch-impressionistisch das Vorbild mit raschem Blicke an und geht dann allen farblichen Feinheiten der Objekte nach. Sondern er verändert sie nach dem Grundsatz, daß alle Abweichungen von der Natur gestattet sind, die einem Gefühle entspringen. Dabei ist sein Führer sein glühendes Temperament, das sich in der Zeit von dreißig Monaten im Schaffen selbst verzehrte. Alles draußen Gegebene bekommt in van Goghs Seele deren Gesinnung; die Natur wird so dargestellt, wie van Gogh sie erschaffen hätte, wenn er ihr Schöpfer gewesen wäre.

Abb. 55. Der „Bahndurchgang", aus dem Jahre 1889, gebe ein zweites Beispiel. Er ist noch gefaßter, noch gebauter, noch zusammengeschlossener als der „Straßenbau". Gelbe Mauern stehen auf graublauem Boden, die blaue Eisen-Überführung führt mit ihrer gelbbraunen Verschalung zu einem hellen Grün des hinteren Durchblickes. Die Farben, die Manet und die Pleinairisten in ihren leisesten Abschattierungen gesehen hatten, sammelt van Gogh zu brutalster Kraft. Preußischblau, reines Gelb, glühendes Orange, intensivstes Smaragdgrün und brennendes Rot sind seine Lieblingsfarben. Dieselbe Kraft und neue Stärke, die die Formen baut, läßt ihn, nach der Ermüdung des Auges durch die feinen Valeurs des Pleinairismus, die stärksten Grade und die wütendsten Gegensetzungen des Farblichen suchen. So wie er tagelang im heißesten Sonnenbrand mit freiem Kopf im Felde stand, um all die Glut und brodelnde Hitze Süd-Frankreichs mit allen Sinnen zu erleben, so sucht er seinen Farben dies urkräftig Packende zu erhalten. Die Augen finden in seinen Bildern völlig neue Farbenerlebnisse, die weit undifferenzierter, doch unerhört stärker und einheitlicher sind, als die bisherigen.

Formal ist der „Bahndurchgang“ in der „Nah-Sicht“ gemalt. Während die Maler früher geradeaus von sich weg sahen und erst mit Objekten, die ziemlich weit von ihnen entfernt waren, den Vordergrund ihrer Bilder begannen, sieht van Gogh den Raum bis hart vor seinen Füßen mit. In dieser Aufsicht scheint nun der Boden nach unten unter den Füßen wegzufallen. Diese Tatsache, die bereits Malern des fünfzehnten Jahrhunderts bekannt war, gibt der ganzen Komposition abermals etwas Brutal-Gewaltiges. Die Darstellung stürzt damit gleichsam auf den Beschauer zu, rennt gegen ihn an und überrennt ihn. Doch man lasse sich von dieser starken Hand greifen. Man lebe die Verkürzung der Mauer ganz am rechten Bildrande in dem saugenden ihres Gefühles nach. Unmittelbar reißt sie nach innen, tief in den Raum hinein, stößt gleichsam eine Bahn durch die Luft hindurch bis in die lichte grüne Weite des fernen Hintergrundes. Der Luft-Schacht ist links von einer ähnlich abrupt verkürzten Mauer begrenzt. Die Deckbalken laufen im wuchtigen Widerspruch rechtwinklig dagegen. Und auch links reißt die Mauer des Bahndammes in steilster Verkürzung bis weit in die Tiefe.

Die Flächen sind alle fest gefaßt, kantig begrenzt. Die körperlichen Formen sind so in ihren Flächen sicher eingeschlossen. Gebaut, und zwar mit starken griffigen Händen angefaßt und hingestellt steht das Bild da. Und vermittelt abermals ein Raumerlebnis von ganz neuer, wuchtiger Größe. —

Auch bei van Gogh ist also das gleiche Zeitgefühl zu konstatieren, wie bei den anderen beiden Großen. „Synthese“ des zur Differenzierung getriebenen Details, Verstärkung des früheren sublimen Gefühles, Herausarbeiten der geschlossenen Form gegenüber dem Amorphismus der Vorzeit, Bau, Vereinheitlichung und Kraft. Man hat van Gogh vorgeworfen, daß ihm das „spezifisch Malerische“ fehle. Man hat es tadelnd gemeint. Doch vor der Entwicklung ist diese Tatsache nichts Negatives, sondern mit eine der größten Taten van Goghs. Nur wer sich von der pleinairistischen Einstellung nicht frei zu machen vermag, der kann verkennen, daß hier van Gogh noch weit konsequenter war, als selbst Cézanne. Cézanne brachte die feste Form, doch sein Auge wahrte die feine Farbe. Van Gogh hat auch die Farbe zum Bau und zu stärkster Intensität geführt. Er war sich über diese Tat durchaus klar und hat sie in seinen Briefen völlig bewußt und sicher charakterisiert: „Na, ich weiß ja, man darf den Mut nicht verlieren, weil Utopien nicht zur Wahrheit werden.

Ich finde nur, daß alles, was ich in Paris gelernt habe, zum Teufel geht, und ich wieder auf das zurückkomme, was mir auf dem Lande vor meiner Bekanntschaft mit den Impressionisten das Richtige schien. Es sollte mich gar nicht wundern, wenn die Impressionisten binnen kurzem an meiner Arbeit viel auszusetzen hätten, die ja auch mehr durch den Einfluß von Delacroix als durch den ihren bestimmt worden ist. Denn statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen starken Ausdruck erzielen." — „Ich glaube schon, daß das, was K. sagt, richtig ist: daß ich den Valeurs nicht genug Beachtung geschenkt habe: aber später wird das noch ganz anders werden, wenn wir sagen werden — was nicht weniger wahr ist. Unmöglich, Valeurs und Farben gleiche Bedeutung zu geben. . . . Man kann nicht gleichzeitig am Pol und am Äquator sein, man muß seinen Weg wählen, was mir auch hoffentlich gelingt, und der meine wird der Weg der Farbe sein." — Die künstlerische Gestaltung ist notwendig einseitig, sie kann nicht „gleichzeitig am Pol und am Äquator sein". Erst die „Farbe" — und van Gogh meint hier durchaus die starke, gesättigte, nicht mehr nuancierte Farbe — verschmilzt mit der starken Form zum völlig einheitlich „starken Bau" des Ganzen. —

Doch van Goghs Weg war nicht etwa nur der dieser „Farbe". Das, was man als Persönlichstes wohl am meisten bei ihm schätzen muß, ist die Umarbeitung der Form zum lebendigen Ausdruck seines persönlichen Temperamentes.

Wir wollen dies für van Gogh Wesentliche an einer Reihe von Darstellungen besprechen, die einen untereinander ähnlichen Vorwurf haben. Denn so sehr wir auch unsere ganzen Erörterungen auf das Allgemeine der Entwicklung hin orientiert haben, so zwingt die außerordentlich starke Individualität van Goghs doch zu dieser Ausnahme, ihn auch als Persönlichkeit und nicht ausschließlich als Exponenten seiner Zeit zu sehen.

Abb. 56. Das „Getreidefeld mit Zypressen" aus Arles, aus dem Jahre 1888, bilde den Anfang dieser Reihe. In drei horizontalen Schichten baut sich das Bild auf: das Getreidefeld vorn, die Bäume und Sträucher in der Mittelzone, die Hügel und der Himmel im Hintergrunde. Überall spürt man ein Wogen der Formen, ein Verlebendigen der Gebilde und ihrer Konturen. Van Gogh sieht die Natur immer gleichsam kreißend, im Werfen und Werden, von Innen her

gestoßen und gedrängt. Vor der Hitze seines Temperamentes scheinen die wogenden Ährenmassen, die Büsche und Bäume, die Hügel und die Wolkenformen des Himmels zu gären und zu kochen. So muß man ihn begreifen: als den fast hemmungslos seinem inneren Temperament hingegebenen Maler, der nicht anders als im Sturm und Drang gestalten kann.

Was uns für unsere spezielle Aufgabe besonders interessiert, ist die Gruppe der zwei Zypressen rechts im Bilde. Ein höherer und ein niedrigerer Baum, enge nebeneinander wachsend, treiben ihre Wipfel in die Höhe. In diesem Hochstreben bilden sie einen Komplex, dessen Formung dem Temperamente van Goghs besonders entgegenkommt. Die Bäume beginnen unter seinen Blicken leise wie Flammen zu züngeln. Sie geben nicht das ruhige Stehen und Aufwachsen, das diese Zypressenart in der Natur hat, sondern sie verlebendigen sich, scheinen, gleichsam von innen her bewegt, möglichst hoch in die Lüfte zu streben.

Das Interesse van Goghs an dieser seinem Temperament entgegenkommenden Naturform war so groß, daß er sie in Variationen wiederholte.

Das nächste Bild, die „Zypressen“ aus dem Jahre 1890, rückt die Bäume näher heran und nimmt sie als alleiniges Motiv. Wiederum spürt man dieses Kochen und Werfen der Formen in den Biegungen des ganzen Kontures, in den Büschelgruppen der Innenform, in dem Hervorzüngeln der Zweige aus dem Umriß. Van Gogh muß beim Malen das Gefühl gehabt haben, als werde und wachse der Baum sichtlich erst unter seiner Hand. Abb. 57.

Die „Landstraße in der Provence“, wieder aus dem Jahre 1888, bringt bereits eine Formung, die deutlich von der Natur abweicht. Auf wogendem Grund, neben einer bis zur stärksten Nah-Sicht vorgeführten Straße, auf der die Menschen vom Boden fast abgeworfen zu werden scheinen, flammt ein einzelner Baum in den Himmel. Das Feld neben dem Baum scheint zu brennen, der Himmel steht im Glanze, Feuerkreise geben den Mond und einen sonnenförmigen Stern. Konnte man in den beiden ersten Bildern noch durchaus wirkliche Zypressen in den Bäumen sehen, so beginnt hier die Vorstellung eines „Phantasiebaumes“ langsam die Naturform zu verdrängen. Wiederum ist das Gefühl gebracht, daß der Komplex nach oben flammt. Die Teile beginnen hier aber ihre „natur-organische“ Form zu verlieren, um vom inneren Gefühle des Malers aus „persönlich-organische“ Form zu gewinnen. Sie schieben Abb. 58.

sich aneinander, ein Büschel scheint das andere überdrängen, nach oben hin überholen zu wollen. Der Umriß wogt von beiden Seiten aus aufwärts und führt die Form zwischen den beiden Lichtkreisen hindurch. Dabei ist die Gesamtansicht der Landschaft nicht mehr „zufällig verschoben“, sondern die Mittelachse des Bildes ist zur Hauptachse der Darstellung geworden. Ja die Gesamtkomposition ist in einer fast geometrischen Aufteilung der Fläche gegeben. Van Gogh legt nahezu in der Mitte des Bildes eine Horizontale hindurch und scheidet so in deutlicher Teilung die untere von der oberen Hälfte. Das untere Stück ist dann wieder durch eine in breiten und starken Wellen aktiv durchteilende Diagonale in kongruente Teile zerlegt. Im Mittelpunkte dieser Linie, dort wo die zweite Diagonale den Kreuzungspunkt geben würde, also im Schwerpunkt der unteren Bildhälfte, wurzelt der Stamm als Rückgrat und Achse des Bildes. So „richtet sich“ das Gebäude, so „steht“ der Komplex.

Zwei Zeichnungen mögen den Abschluß bilden. In Zeichnungen gestattet der Künstler seinem Temperament meist weit größere Freiheit als im Bilde. So wird an diesen beiden Zeichnungen das Wollen van Goghs völlig klar.

Abb. 59. Die „Zypresse mit Halbmond und Sternen“ ist ein Blatt fast von der Größe eines Bildes, mit etwa einem halben Meter Seitenlänge. Van Gogh hat sich oft damit abgequält, den Sternenhimmel zu malen. An sich ein fast unmögliches Beginnen, wenn die Aufgabe naturalistisch angefaßt wird. Doch da es van Gogh hauptsächlich auf das Gefühl ankam, das er angesichts des Sternenhimmels erlebte, so konnte er eher als ein naturalistisch orientierter Maler den Versuch wagen. Er sieht auch den Sternenhimmel nicht in der ihn für andere Menschen erfüllenden ewigen Ruhe. Er sieht die Sterne in flammenden Kreisen über den Himmel laufen, er sieht die Milchstraße in wogender Bahn ihren Weg durch das Firmament hindurchtreiben. Alles wird lebendig in seinem Gefühle. So sieht er auch das Feste der Erde. Die Gebirgskonturen des Horizontes wellen herab, die Dächer der Häuser biegen und werfen sich. In der Zypresse gar wird die volle Gesinnung deutlich. Die Naturform ist verlassen, die Umarbeitung zum Gefühlssymbol immer weiter getrieben. Flache Bahnen und Büschel streben nach oben. Sie greifen mit ihren Spitzen aus, sie überflammen einander, sie bauen die Formen im aktiven Werden des eben erst Geschaffenen, nicht im ruhenden Sein des langsam Gewachsenen.

Das letzte Bild, abermals eine Zeichnung, gibt wohl die reifste Formung, Abb. 60. die auch van Gogh am restlosesten befriedigt haben mag. Zumindest ist sie für den Nachfühlenden die im persönlichen Sinne sicherste und bezwingendste Fassung der Aufgabe.

Man muß diese Zeichnung bereits mit völlig expressionistischem Auge sehen. Das Gefühl, das das Erleben in der Natur begleitet, ist hier völlig verschwunden. Nicht der leiseste Rest jenes ruhigen, klar in sich geschlossenen, dauernd Auf-Gebauten, das diese Baumart in ihrer Wirklichkeits-Form hat, ist mehr geblieben. Die Daseins-Form bildete bloß ganz von ferne her den Anlaß für van Gogh, sein persönlich einmaliges Temperament ausströmen zu lassen. Zwei Flammenbündel, ein niedrigeres und ein hohes, schlagen zum Himmel auf. Es ist, als ob aus strömend-flüssiger Erde eine brennende Gasquelle aufflammen würde. Die Einzelform ist nun so einmalig persönlich geworden, daß sie sich nicht mehr beschreiben, nur, wie eine musikalische Themenführung, unmittelbar erleben läßt. Man kann zur Beschreibung assoziative Hilfen heranholen. Man kann von Wirbeln und Zungen, von Knäueln und Flammen sprechen. Doch das persönliche Temperament, das in gerade dieser Biegung der Linien, in dieser Füllung der Formen, im Zuckenden des Umrisses, im Gärenden des Komplexes liegt, kann nur durch intensive „Einfühlung" in die gebrachte Gestaltung erlebt werden. Diese Formen sind von van Gogh aus seinem innersten Temperamente geschaffen und gebaut worden. Sie sind die Symbole für seine Gefühle. Der Beschauer muß den Weg innerlich zurückgehen. Er muß sich so lange in die Formen einfühlen, sie als lebendige Zeiger für ein Innerseelisches nehmen, bis rückläufig jene Gefühle in ihm wach werden, die van Gogh beherrscht und so die vorliegende Gestaltung geschaffen haben. Hier steigt das Gefühl einer stürmenden Dramatik, eines in sich brennenden Temperamentes auf, das sich unmittelbar von Innen nach Außen, über die Zuckungen und Bewegungen des Armes, völlig neuartige und einmalige Gebilde als Träger seines Ausdruckes schafft.

Man mag ruhig sagen, daß eine derartige Gestaltung etwas „Wahnsinniges" an sich habe. Große Künstler sind oft nicht durchaus normale Menschen. Doch diese Tatsache, die meist als Vorwurf und zur Begründung der Ablehnung der Werke angeführt wird, ist von psychologischer Seite aus durchaus begründet. „Normal" nennen wir, im Hinblick auf unsere Frage, im gewöhnlichen bürger-

lichen Leben jene Menschen, die die konventionellen „Gefühlshemmungen“ besitzen. Die Psychologie bezeichnet damit die Tatsache, daß es sich als sozial unmöglich herausgestellt hat, innerhalb eines kulturellen Gemeinschaftslebens allen Gefühlsregungen unmittelbar nachzugeben und den daraus entspringenden Handlungen volle Freiheit zu gestatten. Infolgedessen hat sich im Laufe der Kulturentwicklung eine große Zahl von intellektuellen „Hemmungen“ ausgebildet, die sich zwischen den Trieb, seinem Gefühle unmittelbaren Lauf zu lassen, und die Ausführung der entsprechenden Handlung stellen. Nun haben wir ja bereits zur Genüge gesehen, daß das Wesen des Künstlers darauf beruht, seine Gefühle möglichst frei und fessellos in seinen Werken zu gestalten. Die Gemeinschaft „bestellt“ sich ja geradezu den Künstler für diesen Zweck und nimmt ihm als Entgelt dafür, daß er ihr möglichst tiefe und möglichst unmittelbare Gefühlserlebnisse verschaffe, in der Regel die wirtschaftlichen Sorgen ab. Da nun das Kunstwerk seinen Wert durch den Intensitätsgrad seines Gefühles bekommt, ist es im Wesen der künstlerischen Schöpfung begründet, den Gefühlen möglichst ohne Hemmungen freien Lauf zu lassen. Es ist dabei klar, daß sich gerade jene Individuen, die an sich in ihrer Organisation insofern etwas Pathologisches besitzen, als sie auch sonst hemmungsloser sind als die „Normalen“, besonders leicht dem künstlerischen Berufe zuwenden, sofern die notwendigen angeborenen technischen Anlagen vorhanden sind. Sie werden aber andererseits dann auch häufig im normalen Leben Anomalien psychopathischer Art zeigen. So waren etwa Hugo van der Goes, Grünewald und Michelangelo schwere Melancholiker, so hat Raffael, wie so viele andere Künstler, durch ein hemmungslos-ausschweifendes Leben seinen frühen Tod selbst verschuldet, so war Frans Hals ein pathologischer Trinker, so waren so viele Dichter und Musiker Melancholiker oder sonstwie pathologische Naturen und endeten durch Selbstmord oder im Irrenhause. Und so hatte auch van Gogh bereits Irrsinns-Anfälle gehabt, als er sich in einer klaren Stunde erschoß, um der zunehmenden geistigen Umnachtung und dem Siechtum zu entgehen. Gerade diese pathologische Veranlagung aber gab ihm die hemmungslose Intensität beim Schaffen seiner Werke. Ein Normaler hätte niemals in so wenigen Monaten eine so große Zahl von Bildern, mehrere Hunderte in zweiundeinhalb Jahren, fertigstellen können. Und ein Normaler hätte auch die seelischen Hemmungen größter Art kaum überwinden können,

die den Einzelnen von den konventionellen Gepflogenheiten des Gemeinschaftslebens her daran hindern, sein persönlichstes Fühlen so nackt und bloß vor aller Augen auszubreiten. Das Hemmungslose, die geradezu wütende Intensität im Herauswerfen der inneren Stimmung, die van Gogh eignete, also sein Bestes und Größtes, ist gerade durch seine pathologische Veranlagung gefördert worden.

Man sehe sich sein Selbstporträt darauf hin an. In Arles im Jahre 1889 gemalt, gibt es in größtem Wurf den ganzen Mann. Böse wie ein Fanatiker sieht er aus dem Bild. Wäre nicht der Oberschädel im Verhältnis zum Untergesicht so groß, man könnte an den Kopf eines Bösen denken. Wild und vergraben, der Außenwelt feindlich und in sich zurückgezwungen ist die Seele. Die Augen wirken unter den Balken der Brauen-Bogen wie in den Schädel zurückgenommen und von dort her ihren Blick sendend. Wie zu stoßender Abwehr gehen Nase und Untergesicht nach vorn, der Mund ist herbe verschlossen, wie jedem freundlichen Worte verriegelt. In fester kompakter Wölbung geht der große Schädel nach hinten, vom dünnen Hals kaum genügend in seinem Gewicht gestützt. Dunkel fällt der Sockel des Gewandes nach unten. Wie ein Sturmbock, wie körperlich zum Zerbrechen alter, einengender Mauern, zum revolutionären Befreien in neue Weiten wirkt das Ganze.

Abb. 61.

Van Gogh war dabei gar nicht so unerbittlichen Charakters, wie er sich hier einmal sah. Zwar merkt man die verbitternde Einsamkeit seiner Jugend und den harten Kampf, den er fruchtlos für seine späte Begabung gegen seine Zeit führte, in vielen seiner Selbstporträts. Doch häufig blickt er auch weit milder. Van Gogh war sehr stark sozial orientiert. Er fühlte so tief mit den Entrechteten der damaligen bürgerlichen Gesellschaft, daß er im Borinage alles, was er hatte, den Ärmeren gab, so daß er vor Entbehrungen zugrunde gegangen wäre, wenn ihn nicht in letzter Stunde sein Vater nach Hause geholt hätte. Und auch intellektuell war er außerordentlich begabt. Seine Briefe sind mit den eintönig-beschränkten Briefen Cézannes und mit der dilettantisch-absichtlichen „großen Stimmung“ des Buches von Gauguin gar nicht zu vergleichen. In den Briefen van Goghs stehen wirklich Gedanken, die ganz abgesehen von jedem Interesse an seinen Bildern kennenswert sind. Er wäre ein bedeutender Mensch geblieben, auch wenn er „ohne Hände“ geboren worden wäre.

Trotz dieser gefühlsmäßig so außerordentlichen Stärke seiner Bilder ist nun doch bereits heute ein Abebben des großen Interesses zu beobachten, das van Gogh in den ersten zehn Jahren nach seinem Bekanntwerden gefunden hat. Teilweise mag diese Tatsache darin begründet sein, daß unter seinen Werken manches Mittelgut mitläuft, wie es bei der Raschheit und dem Rauschmäßigen seines Schaffens ja gar nicht anders zu erwarten ist. Der wesentliche Grund für dieses schnellere Erlahmen der Wirkung van Goghs liegt aber tiefer. Es wirkt hier eine Ursache, die auch ihn — wie Cézanne und Gauguin — noch als einen „Übergangsmeister" zum reifen Expressionismus der Zukunft fesselt.

„Das ist wahrhaftig malen (Veronese in der „Hochzeit von Kana"), und kommt schöner heraus, als das genaue Wiedergeben der Dinge selbst. An ein Ding denken, die Umgebung dabei beachten und aus ihr heraus entstehen lassen! — Das Studium nach der Natur, das Ringen mit der Wirklichkeit will ich nicht fortdisputieren; jahrelang habe ich selbst es mit beinah fruchtlosen, allerlei traurigen Resultaten auf diese Weise angefangen. Ich möchte aber doch den Fehler nicht missen. — Daß das Fortfahren in dieser Manier Narrenarbeit wäre und dumm sein würde, davon bin ich überzeugt — aber nicht davon, daß alle meine Mühe absolut verloren gehen wird. — „On commence par tuer, on finit par guérir" ist ein Spruch der Ärzte. Man fängt damit an, sich fruchtlos abzuquälen, der Natur zu folgen, man endet damit, still aus seiner Palette zu schöpfen, und die Natur folgt daraus. Aber diese beiden Gegenüberstellungen können nebeneinander nicht bestehen."

„Ich verfolge keinerlei System beim Malen, ich haue auf die Leinwand mit regellosen Strichen und lasse sie stehen. Pastositäten — unbedeckte Stellen hier und da — ganz unfertige Ecken — Übermalungen — Brutalitäten, und das Resultat ist (ich muß es wenigstens annehmen) zu beunruhigend und verstimmend, als daß Leute, die auf Technik sehen, daran Gefallen finden können. — Wenn ich so direkt immer nach der Natur male, suche ich in der Zeichnung das Wichtigste aufzufassen. Dann fülle ich die durch den Kontur begrenzten Flächen (ob sie nun geglückt sind oder nicht: empfunden sind sie jedenfalls) mit vereinfachten Tönen aus. In allem, was Terrain ist, muß derselbe violette Ton vorkommen, der ganze Himmel muß im Grunde in einem blauen Ton gehalten sein, das Laubwerk blaugrün oder gelbgrün (wobei man absichtlich

das Gelb oder Blau betonen muß) — mit einem Wort, keine photographische Nachahmung, das ist die Hauptsache!“

„Es tut mir manches Mal leid, daß ich mich nicht dazu entschließen kann, mehr zu Hause und aus dem Kopf zu arbeiten. Sicherlich ist die Phantasie eine Fähigkeit, die man entwickeln muß, denn sie allein setzt uns in den Stand, eine begeisterndere und tröstlichere Welt zu erschaffen, als wir mit einem flüchtigen Blick auf die Wirklichkeit, die sich stets wandelt und schnell wie der Blitz vorübergeht, auffassen können. Wie gern würde ich einmal versuchen, den Sternenhimmel zu malen! und ebenso am Tage eine Wiese, voll besät mit Löwenzahn! Wie soll einem aber das gelingen, wenn man sich nicht dazu entschließt, zu Haus und nach der Phantasie zu arbeiten.“

„Ein großes Bild — einen Christus mit dem Engel in Gethsemane; ein anderes, einen Dichter vor ausgestirntem Himmel darstellend — habe ich trotz der Farbe, die daran gut war, ohne Gnade zerstört, weil die Form nicht zuvörderst nach den Modellen studiert war, was in solchem Falle notwendig ist. — Ich kann nicht ohne Modelle arbeiten. Ich drehe wohl der Natur kühn einmal den Rücken zu, aber ich habe eine furchtbare Angst davor, die Richtigkeit der Form zu verlieren. Vielleicht später einmal, nach zehn Jahren Studium — aber wahr und wahrhaftig, ich habe eine so brennende Neugier nach dem Möglichen und Wirklichen, daß ich weder den Wunsch noch den Mut habe, ein Ideal zu suchen, das aus meinen abstrakten Studien entstehen könnte. Andere mögen für abstrakte Studien begabter sein, sicherlich gehörst Du (E. Bernard) dazu, auch Gauguin, vielleicht auch ich einmal, wenn ich alt bin, inzwischen füttere ich mich durch die Natur. Ich übertreibe wohl mal oder ändere am Motiv, aber ich erfinde nie das ganze Bild, im Gegenteil, ich finde es sogar fertig vor und brauche es nur aus der Natur herauszuschälen.“

„Als Gauguin in Arles war, habe ich mich, wie Du weißt, einmal verführen lassen, nach der Phantasie zu arbeiten, eine schwarze Dame, die in einer gelben Bibliothek einen Roman liest. Damals erschien mir das Arbeiten nach der Phantasie als etwas sehr Reizendes. Aber, mein Lieber, das ist ein verzaubertes Land, und plötzlich sieht man sich vor einer unübersteigbaren Mauer. Vielleicht nach einem Leben von männlichem Suchen und Streben, nach harten Kämpfen, Körper an Körper, mit der Natur, kann man sich daran wagen; aber ich will mir vorläufig nicht daran den Kopf einrennen und das

ganze Jahr über habe ich mich nach der Natur abgequält, weder an den Impressionismus noch an dies oder jenes denkend. Und doch habe ich mich wieder einmal gehen lassen, ein neuer Fehlschlag und ich habe genug davon."

Während sonst Künstlerworte so häufig nur jene Beschränktheit des Malers in sich selbst zeigen, die das eigene Schaffen als das einzig Richtige und Mögliche verkündet, sieht hier ein als Künstler so außerordentlich Begabter gleichwohl über sich selbst hinaus. Wer diese Briefe liest, der erkennt nicht nur die persönliche Grenze van Goghs unmittelbar aus dem, was er über sein eigenes Schaffen sagt, sondern er findet auch die Tragik des gleichsam Bewußten der eigenen Übergangsstellung deutlich in ihnen ausgesprochen.

Die letzte Fassung der „Zypresse", die wir besprochen haben, ist nahezu „absolute Malerei". Das heißt, sie gibt fast schon völlig sachinhaltlose Formen, die als reine Gefühlsträger gebildet sind. Nun ändert sich das persönliche Temperament eines Menschen, zumal in der so kurzen Zeitspanne der zweiundeinhalb Schaffensjahre van Goghs, nicht wesentlich. Es bleibt das Gleiche. Da nun van Gogh in allen seinen Bildern vorwiegend immer wieder nur dieses persönliche Temperament gestaltet, kennt man nach kurzer Zeit das Gefühl, das seine Bilder im Erleben vermitteln, ganz genau. Was die Werke an Variationen des Erlebens bieten, ist dem starken Individualitäts-Ausdruck gegenüber sehr gering. Dieser allein spricht immer wieder als Hauptgefühl, gibt immer wieder den Kern der Konzeption. Da nun zur Fassung dieses gleichbleibenden Gefühles auch immer wieder ähnliche Formen verwendet werden, kann es nicht wundernehmen, wenn sich nach einigen Jahren innigeren Verkehres mit den Bildern eben diese Formen und ihr Gefühl im wiederholten Erleben allzu sehr abstumpfen, ihren Bereicherungswert immer mehr verlieren.

Man darf aber nicht etwa glauben, daß diese Erscheinung das unvermeidliche Schicksal aller „expressionistischen" Schaffensweise ist. Die Praxis wie die Theorie lehren, daß dem Schaffen van Goghs ein wesentliches Element der Wirkung naturfernen Gestaltens noch gefehlt hat: das gegenständlich Inhaltliche der Bilder.

Drei Elemente bauen jeden Bildkomplex: die Farbe, der sachliche Inhalt und die Form. In naturalistischen Zeiten wechselt der Inhalt von Bild zu Bild, mit ihm die Farben und die Formen. Der Pleinairismus, der sich haupt-

sächlich auf die Farben stützte, drängte den Inhalt der Bilder eine Zeitlang stark in den Hintergrund. Nun, wo van Gogh sich wieder mehr von der Natur abwandte, um sich auf sein persönliches Gefühl zu orientieren, ergab es bloß die Stetigkeit der Entwicklung, daß er vorwiegend bei den alten pleinairistischen Inhalten, der Landschaft und dem Stilleben, blieb. In seinen eigenen Worten kommt deutlich zum Ausdruck, wie ihn sein Schaffen zum Phantasie-Gestalten auch des Inhaltlichen drängte. Er hat diese Stufe der Entwicklung nicht erreicht. Er starb, bevor „seine Phantasie genügend entwickelt war, um eine begeisterndere Welt zu schaffen, als wir mit einem flüchtigen Blick auf die Wirklichkeit auffassen können". Die Bilder eines „Christus mit dem Engel in Gethsemane" und eines „Dichters vor ausgestirntem Himmel" hat er selbst zerstört — weil sie ihm formal nicht genügten. So zeigt hier die Praxis des Weges eines Einzelnen, was die Theorie, die ihre Thesen aus dem expressionistischen Schaffen der Vergangenheiten schöpft, auch von sich aus behauptet.

Das Schicksal jeder „absoluten Malerei", also jener Malerei, die ihren Hauptwert auf das Herausarbeiten der persönlichen Stimmungen in allgemeinen gegenstandslosen Formen legt, wird immer sein, daß das Interesse der Erlebenden an ihr rasch abnimmt. Der einzige Weg, dieser für eine länger andauernde Wirksamkeit zu großen inneren Leere zu entgehen, liegt in dem bisher so verachteten „literarisch-gegenständlichen" Inhalt der bildkünstlerischen Konzeption: liegt in der Erkenntnis, daß nicht nur der schaffende Künstler, sondern daß auch die Sachinhalte dieser Welt eine eigene Seele haben.

Hätte sich also van Gogh entschlossen, nicht immer bloß sich selbst in allen Dingen zu sehen und zu malen, hätte er die Reife und Weisheit erlangt, ein Stück seines Selbst aufzugeben, um sich an die vor-gegebenen seelischen Inhalte bedeutender Phantasie-Gestaltungen hinzugeben, hätte er sein persönliches Temperament ergänzt durch reichere und weitere Allgemeingefühle bedeutender sachlich-inhaltlicher Konzeptionen: dann hätte er die Ein-Tönigkeit seiner Schöpfungen vermieden und längere Lebensdauer seiner Werke erzwungen. Denn wo die andauernd in gleichem Ich-Gefühle wiederholten Farben und Formen den Nach-Lebenden auf die Dauer zu rasch ermüden, da bringt der sachliche Inhalt jenes Wesentliche, das bisher noch keine expressionistische

Kunst entbehren konnte: den großen Reichtum gegenständlicher Erschütterungen, die sich an ein dargestelltes Geschehen knüpfen und mit ihren Gefühlsbegleitungen das Bild so außerordentlich bereichern.

Die altchristlichen Mosaiken waren für ein Publikum geschaffen, das in tiefem Sinne religiös war und daher in Christus mehr erlebte als ein „gleichgültiges Was" in irgendwelchen starken Formen. Die Menschen des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts sahen in der Kreuzigung Grünewalds oder in der Weltenschöpfung Gottvaters bei Michelangelo mehr als ein „Gebäude von Figuren". Mag nun für die heutige Kulturlage das religiöse Bild fast alle erschütternd-wunderbaren sachlichen Emotionen verloren haben, so wird es eben die Aufgabe der natur-fern orientierten modernen Künstler, eine öde und mumienhafte Auferweckung des religiösen Bildes zu meiden und dafür Inhalte zu erdenken, die auch heute noch als rein sachliche Geschehnisse erschütternd wirken. Der „Dichter vor ausgestirntem Himmel" wäre ein solcher Inhalt gewesen. Daß van Gogh ihn formal noch nicht bezwungen hat, war sein persönliches Schicksal. Hätte er statt der Getreidefelder, der Stilleben, der Zypressen nun auch derartige Kompositionen geschaffen, in denen sein persönliches Temperament, an einem Gegenständlichen entzündet und von dem Gefühlsgehalte dieses Inhaltes geweitet, nun nicht mehr immer nur die „persönliche Note", sondern auch den sachlichen Gefühlsinhalt gebaut und gestaltet hätte: er wäre der wahre „Expressionist", der erste Großmeister der Zukunft geworden. Van Gogh hat noch seinen „Briefträger" gemalt und die „Frau Briefträgerin", er hat Häuser und Bäume und Blumen aus seiner nächsten Umgebung her genommen. Aber wenn auch sicher nicht seine Phantasie versagt hätte — er war nicht nur ein Maler-Auge; er war auch ein bedeutender Mensch und spricht in seinen Briefen immer wieder von der Notwendigkeit, etwa die sozialen Probleme der Zeit, den Bauer und den Arbeiter, als Bildvorwurf zu nehmen —, so hat doch sein Können nicht zur Formung der inhaltlichen Vorwürfe gereicht. Zu jenem Bild-Bau auch von der Phantasie aus, der naturfernen Gestaltungen erst jenen wechselnden, über-persönlichen Gefühlsgehalt gibt, den die naturnahen Formen von dem wechselnden Boden des Wirklichen her erhalten.

So bleibt auch van Gogh mit Cézanne und Gauguin in der Reihe der Übergangsmeister aus dem Naturalismus in den Expressionismus. Stellt man die Drei zusammen, so wird die besondere Art jedes Einzelnen klar. Gauguin

war der Kleinste von ihnen, mehr gehobene Welle, als treibender Strom. Er kann sich mit den beiden anderen nicht messen. Man könnte von ihm sagen, daß sein Schicksal, zufällig gerade in einer Übergangsperiode zu schaffen, ihm seinen Charakter gab. Von van Gogh aber müßte man demgegenüber sagen, daß sein Charakter ihm zum Schicksal wurde. — Doch auch Cézanne und van Gogh waren persönlich völlig verschiedene Naturen. Cézanne zieht in ruhig stetigem Schaffen seine Bahn. Er macht in seiner mächtig-schwerfälligen Art vor keinem Widerstande Halt, drängt ihn im langsamen Vorwärtsgehen beiseite und bahnt so allmählich, mit allen Zwischenstufen kontinuierlich-persönlicher Entwicklung, aber durchaus sicher und stetig, den Weg zum Neuen. Van Gogh zertrümmert in rasenden Schlägen die alte Form, aber er zertrümmert damit auch sich selbst. Er drängt die Kraft, die Cézanne über Jahrzehnte verteilte, in die kurze Spanne zweier Jahre, er wendet mehr Energie im Schaffen auf, als er im Ausruhen wieder gewinnt. So verzehrt er sich im eigenen fessellosen Temperament. Er leuchtet glanzvoller auf als Cézanne, um rascher zu verglühen. In der Gleichung zwischen Milieu und Einzelnem ist Cézanne mehr Milieu, van Gogh mehr Individuum. Deshalb ist jener dauernder, fester gegründet, von breiterem Boden aus beständiger in seiner Wirkung; dieser aber faszinierender als einzelne Erscheinung, rascher im Erlebnis zu fassen, aber rascher auch vergehend in seiner Wirkung.

Die Gruppen

Mit dieser Macht zwangen die drei großen französischen Übergangsmeister, Cézanne, Gauguin und van Gogh, die Differenziertheit des späten subjektiven Naturalismus zu neuer Kraft und zu innerem Ausdruck. Was sie als Alleingeher auf eigenen Pfaden, in Niederlagen und Siegen, jedenfalls aber unter den stärksten inneren Kämpfen erreicht haben, das erstreben und erreichen die Kleineren auf den bequemeren Wegen völlig kontinuierlichen Weiter-Tastens, ohne Wagnis und ohne Kühnheit. —

Von nun ab trennen wir, entsprechend der Tabelle auf Seite 186, die Entwicklungswege der Farbe von denen der Form. Die farbliche Entwicklung führt von der reif-pleinairistischen Bild-Auflockerung zur Festigung des Aufbaus im Pointillismus und im Kubismus. Die Entwicklung auf der Linie der Form

führt über das völlige Zusammenbrechen des Bildgefüges im Futurismus vorerst zum vorbereitenden Expressionismus mancher futuristischer Bilder und weiterhin zur reinen Ausdrucks-Kunst der absoluten Malerei.

DIE ÜBERGÄNGE AUF DER ENTWICKLUNGSLINIE DER FARBE: VOM PLEINAIRISMUS IN DEN EXPRESSIONISMUS

Der Pointillismus oder Neo-Impressionismus

Wir sind gezwungen, zurück zu greifen. Die „Rue de Berne“ Manets, der „Kastanienbaum“ Renoirs, Monets „An der Seine“ waren Bilder, die im Formalen zu derartig feingliedriger und feintoniger Behandlung des Farblichen gelangt waren, daß eine noch weiter getriebene Sublimierung das ganze Bildgefüge zum Zerfall bringen mußte.

An diesem Punkte der Entwicklung traf nun die Maler der Ruf der neuen Zeit. Der allgemeine Umschwung zur Festigung und Stabilisierung der Bilder beginnt. Wie Cézanne, Gauguin und van Gogh ihn erfüllten, haben wir gesehen. Auch die Pointillisten erstreben nichts anderes. Sie gehen nur einen billigeren und bequemeren Weg.

Abb. 62. Signac: Weiher. — Ein nahezu noch impressionistisches Bild. Die Flecken sind deutlich sichtbar. Auch die inhaltliche Situation wird bald als ein Gewässer klar, das in die Tiefe des Bildes hin verläuft. Man findet im Großen drei Gruppen von Nuancen: die hellsten Valeurs sammeln sich im Himmel und in seinem Widerspiegel im Wasser; die mittleren Töne geben den landschaftlichen Hintergrund der Waldlisière und deren Wasserspiegelung; die dunkelsten geben die Gruppe der Bäume im mittleren Streifen und je eine Vertikalzone rechts und links am Rande.

Sieht man das Bild so an, so steht es bereits etwas fester und gebauter. Wenn auch noch durchaus verschieblich in seinem Gefüge, so ist es doch jetzt vom Maler so zusammengeordnet und verteilt, daß die einzelnen gleichartigen Töne einander helfen, indem sie sich zu festerem Vereine die Ränder reichen.

Abb. 63. Signac: Seine bei St. Cloud. — So deutlich, daß kein Zweifel mehr möglich ist, geht der Weg zur Festigung des Aufbaues. Abermals die Kurve eines Flußlaufes vorne, Bäume, eine Brücke und ein Berg mit einer Kirche im Mittel-

und Hintergrund. Das Ufer vorn festigt sich mit dunklen Fleckchen, die sich aneinanderschließen. Die Kurve führt in heller werdendem Schwunge nach rückwärts, durchzieht den Mittelgrund und wendet sich dann deutlich nach links. Gleichzeitig mit ihr führt die dunkle Schicht der Bäume rechts, mit deutlich dunklen Stämmen eine Straße säumend, zur Brücke. Diese selbst ist zwar hell in hell gehalten, doch wird sie klar im Bau mit den dunkleren Bogen und dem dunkleren oberen Rand. Links hinten stehen Häuser in Bäumen und schließlich die Kirche auf dem Berge in duftigsten Tönen, noch am weitesten zurück in pleinairistischer Gesinnung.

Auf dem Wasser Schiffe. Dunkel vor halbdunklem Fond. Besonders der Kahn rechts, der ans Ufer gestoßen wird, lehrreich, wenn auch im Durchsichtigen der Absicht leise amüsant. Wie die lange Figur mit der schiefen Stange sich silhouettenhaft abhebt, das ist fast kindlich in der mühelosen Art, wie hier die Festigung erreicht wird.

Der wesentliche Unterschied gegenüber den drei Großmeistern liegt bei der Behandlung des Details. Jene festigten das Bild vom Ganzen des Komplexes aus. Was sich dadurch an Veränderungen im Kleinen ergab, war die Folge, die dem Gesamtzweck diente. Hier aber setzt das neue Gefühl beim Detail an. Das kleinste formale Bildelement, daß früher weich und hauchig war, wird das Objekt des Bemühens. Man festigt den Pinselstrich in sich, innerhalb seiner kleinen, engen Grenzen. Er wird starr, ein fester Punkt oder ein festes Quadrat oder ein Rechteck. Man reißt damit das Element aus dem Gesamtkomplex, in dem es früher unmittelbar aufgegangen war und vereinzelt es in seiner „harten Form“. Man hat dabei an seiner Festigung nun dieselbe Sensation im Kleinen, die jene Bedeutenderen im Großen des Bildbaues überhaupt gefunden hatten.

Was man als zweites noch unternimmt, ist dann die Sortierung der durcheinanderwirbelnden, eben erst in sich gefestigten Elemente. Man versprengt sie nicht mehr untereinander, sondern ordnet sie in Gruppen, sammelt die nun starr gewordenen hellsten, mittleren, dunkelsten Farbflecken. So finden sich die „Familien“ verwandter Valeurs zu größeren Gesellschaften zueinander, und so wird auch hier der schwache Einzelne wieder stärker im Verein. Als wesentlicher Unterschied gegenüber Cézanne, der die verwandten Valeurs zusammenrinnen ließ, bleibt aber bestehen, daß man beim Aufbau des Gesamten aus

ganz kleinen Farbteilchen die Vereinzelung der Moleküle beibehält. So verschließt man sich gerade der wichtigsten Errungenschaft Cézannes: der fest in sich geschlossenen Großform. Der allgemeine Bau des Bildes wird so zwar etwas stabiler, auch die einzelnen kleinsten Elemente sind in sich schärfer und stärker, doch da sie sich von einander strenge gesondert halten, ist die „Form an sich", als einheitliches Stück und als kompaktes Material, bei diesem Verfahren nicht zu gewinnen.

Abb. 64. Rysselberghe: Mondnacht im Hafen. — Der Weg ist so bequem, das Ziel so nahe und so klar, daß fast ein Blick genügt, um das Bild zu „haben". Dunkel zu dunkel, mittel zu mittel, hell zu hell. Die Segel stehen da, bestimmt im Bau, klar und deutlich im Eindruck. Das Ufer hebt sich geschlossen vom Meere ab, der Pfahl vorn als dunkelster Komplex löst seine Ränder nicht in Licht und Luft, sondern steht still in seiner Form.

Doch alles bleibt in sich locker und verschieblich. Die Flächen sind aus lauter kleinsten, in sich starren Fleckchen zusammengesetzt, nicht im Gesamt-Kontur und nicht im größeren Innenfeld geschlossen. Nichts ist zum Kompakten innerer Formfestigkeit des Gesamtgefüges gebracht.

Abb. 65. Seurat; Hafen. — Soweit man bei dieser kleinfigurigen Technik des punktweisen Nebeneinandersetzens der Farbfleckchen überhaupt vón „Komposition" sprechen kann, hat dieses Bild einen klar kompositionellen Bau erreicht. Zwei Horizontale, das Ufer vorn und der Landstreifen hinten fassen das Bild. Scharf heben sich die dunklen von den halbdunklen und den hellen Komplexen ab. Wie Würfel stehen die Häuser, deutlich die Schiffe, klar und begrenzt die Segel. Der Pflock vorn hält seine Wacht, wie die hölzerne Schildwache vor einer Puppenstube.

In der Innenform auch hier durchaus zerstückelt. Das Klein-Gefüge füllt die Flächen und Massen in kristallinischer Struktur. Aus Tausenden von Pinseltupfen setzt sich das Ganze zusammen.

Abb. 66. Toorop: Dünenlandschaft. — Gerade vor diesem reifsten pointillistischen Bilde, das wir bringen, möge man an Cézanne zurückdenken, um sich klar zu machen, wie die Erstarrung des prinzipiell Richtigen einer Übergangsform den ganzen weiteren Weg versperren kann. Denn wenn man von diesem reifen Pointillismus weiter wollte, so müßte man nun trotz allem daran gehen, die so mühselig aus hunderten isolierter Punkte zusammengesetzten Flächen doch wieder zu vereinigen, zu „synthetisieren", indem man die eben erst geschaffenen Klein-Individuen der

Points wieder vernichtet und die größeren Flächen in geschlossenem Farbenstrich durchzieht. So erst würde man jene kompakte Masse der einzelnen Teile gewinnen, die dann zum Weiterbauen tauglich ist. Wenn man aber sein Sehnen nach festerer Form und kräftigerem Zusammenhalt an die peinlichste Technik bindet, die wie eine Stickerei Stich nach Stich setzt, so muß bereits von diesem Mühseligen des Weges her das Konzeptionsgefühl außerordentlich gehemmt werden. An diesen reif-pointillistischen Bildern hat man einmal eines jener seltenen Beispiele, bei denen wirklich die „Technik" das Konzeptionsgefühl „beherrscht". Durch das unbedingte Annehmen dieser Arbeitsweise wird der „Rausch" der künstlerischen Empfängnis von vornherein auf eine Kleinlichkeit eingestellt, die wohl zu schmuckhaft hübschen Bildern, niemals aber zu einem wirklich starken Erlebnis führen kann. Indem man nämlich die fliegende Hast des Pleinairismus in der scharfen und engen Kleintechnik der points wie in einem dichten Netze fängt, nimmt man ihm wohl gerade jene schnelle Flüchtigkeit, die das leicht Verhuschende der formalen Haltung begründet, und die man nun nicht mehr erwünscht. Doch man spießt dabei die vibrierende Fülle seiner Sensationen einzeln auf Nadeln. Und so bleibt das, was so erreicht wird, ein nur scheinbar im Großen „gebautes", tatsächlich aber in sich selbst zusammenhangloses, schütteres und kleinlich klapperndes Gefüge. Das Nebeneinander der starren Tupfen wird nicht zum Ineinander. Und nur zu bald wird dann weiterhin die technische Haltung nicht aus dem Gefühle, sondern um ihrer selbst willen gepflegt. Damit wird aber der Stil zur Manier, das heißt zu einer äußeren Form, der kein innerer Gefühlsgrund entspricht. — Dabei sind diese Bilder als Kunstwerke keineswegs „schlecht", und ihr Wert im Erleben ist auch keineswegs ein negativer, ein Häßlichkeits-Wert. Die ersten Erlebnisse dieser Art können sogar sehr amüsant und erfrischend wirken. Sie geben nur auf die Dauer zu sehr alle dasselbe. Sie bleiben infolge des Gebundenen ihrer formalen Haltung ohne die Möglichkeit einer wirklich inneren seelischen Variation. Sie wirken nach kurzer Zeit so unterhaltend und so verödend wie ein Kaleidoskop.

Wir sind, soweit die formalen Ergebnisse des Pointillismus in Frage kommen, mit diesem Bilde Toorops am Ziel. Man wird zugeben, daß wir auf

unschwierig ebenem Wege dahin gelangt sind. Die Pointillisten führen den von der Zerpflückung der Farbe her vorbereiteten und gewiesenen Weg des geringsten Widerstandes. Sie ziehen die Landstraße der Entwicklung. Sie sind wie jene Denker geartet, die immer nur die nächstgelegenen Assoziationen pflegen. Millimeterschritte sind ihre Taten. Klein ist ihr Wille, schmächtig ihr Mut. Der typische Weg des bloßen Talentes. Wie der Zaunkönig unter den Adlerflügel, so schlüpfen sie unter die Schwingen des großen Zeitgefühles, lassen sich tragen, und flattern dann noch ein Stückchen für sich. Sie sind die Kleinsten.

Den Namen der „Pointillisten" führen sie von dem Bemühen ihrer Arbeitsweise her, durch das Anhäufen von „Punkten" zu festerer Form und „Stabilität" zu gelangen; wenn diese Punkte das etwas größere Ausmaß — meist rechteckiger — „Flecken", „Taches", erreichen, werden sie auch „Tachisten" genannt. Den Namen „Neo-Impressionisten" aber führen sie von der Farbe ihrer Bilder her.

Hier liegt nun ihr Besseres. Sie ziehen die Konsequenz aus jener Übung des Pleinairismus, die keine Mischfarben verwendete, sondern dort, wo Mischfarben gebraucht wurden, die möglichst reinen Grundfarben nahe nebeneinander setzte, um erst im Auge die optische Mischung der Ursprungsfarben zu erreichen. Dieses Prinzip, das den Pleinairisten hohen Ranges eine Hilfe zur Leuchtkraft ihrer Bilder war, bauen die Neo-Impressionisten konsequent aus. Doch auch hier wieder zeigt diese Konsequenz den engen Horizont der Kleineren, die aus einem nebensächlichen Elemente eines größeren Komplexes ihre Religion holen. Sie ziehen sozusagen die wissenschaftliche, nicht die künstlerische Konsequenz des Gedankens. Da, sagen sie, die „Lokalfarben" der Gegenstände, die fast immer aus Mischfarben bestehen, sich als leuchtender erwiesen haben, wenn man an Stelle der physikalisch-mechanischen die physiologisch-optische Mischung der „Primärfarben" verwendet, wie hell und leuchtend müßten erst die Gemälde werden, wenn man im ganzen Bilde überhaupt nur Primärtöne, also nur reine Spektralfarben verwendete und aus diesen alle anderen Farben erst „optisch" entstehen ließe. So lösen denn die Maler dieser Gruppe alle Farben in die einzelnen Spektralfarben auf, setzen diese punktweise nebeneinander, und überlassen es dem Auge des Beschauers, aus der nötigen Entfernung den Zusammenschluß in seiner Leuchtkraft zu erleben. Tatsächlich bekommen die Bilder dadurch auch ein sonst nirgends

erlebbares Leuchten und die höchste Klarheit eines flimmernden, fast klirrenden Sonnenlichtes. Dies ist im Erleben wohl ihr größter Reiz. Ein Neu-Impressionismus insofern, als die feine, valeurmäßig aufs subtilste ausgebildete farbliche Haltung der reifpleinairistischen Bilder durch diese Spektralzerlegung tatsächlich eine außerordentliche Erhöhung der Intensität, eine neue Kräftigung zu stärker flammenden Reizen erfährt, und damit auch vom Farblichen aus den allgemeinen Entwicklungsgang zum Kraftvolleren mitmacht.

Im Ganzen bleibt es aber auch im Farblichen ein billiger Weg. Eben weil er zu konsequent im Kleinen und damit zu leicht faßbar wird. Die durchgehende Spektralfarben-Haltung wird nur jenem genügsamen Habitus das höchste Entzücken bedeuten, dem bereits der nach demselben Prinzip „gebaute", allgemein ästhetisch so „überwertete" simpelste Regenbogen im harten Nebeneinander seiner Farben eine große seelische Bereicherung gibt.

Dabei bindet sich diese Schaffensweise an eine exakte wissenschaftliche Vorschrift, die auf durchaus gebundenem Wege befolgt werden muß, sowie man sie einmal als Basis angenommen hat. Damit wird sie aber, ebenso wie vorher die rein formale Technik des Pointillierens, zum starren Prinzip, das dem Gefühlsüberschwang des Temperamentes größerer Künstler zur unleidlichsten Bindung werden muß.

Der Kubismus

Auch der Kubismus ist vom Entwicklungswege der Farbe her zu erklären. Nur ist er dem Pointillismus gegenüber breitspuriger im Tritt, kräftiger im Erfassen des Problems, etwas fester im Willen zur Tat.

Wir gehen abermals von dem im Gefüge Zerfallenden der spät-pleinairistischen Bilder aus. Die Struktur eines solchen Bildes hielt sich nur dadurch noch aufrecht, daß die sublimierte Feinheit der Valeurs, beim Gestaltenden wie beim Erlebenden, von einem Auge festgehalten wurde, das auf das Nachfühlen leisester Nuancen mit unermüdet angespannter Aufmerksamkeit konzentriert war. Sowie diese seelische Spannung nachließ, mußte das Gefüge in sich zusammensinken.

Die „Waterloo-Brücke", eines jener Spätbilder Monets, die eine Reproduktion vielleicht noch zulassen, möge den Anschluß an das Frühere ver- Abb. 67.

mitteln. Bei ihr ist, wie bei vielen späten Bildern Monets, jenes Zusammensinken des Gefüges infolge des Nachlassens der seelischen Spannung bereits bis zu einem gewissen Grade eingetreten.

Man hat das Gefühl, als hielten die Formen bloß mehr in leisestem Haften aneinander. Bei härterem Anfassen müßte das ganze Gefüge zerfallen. —

An dieser Stelle können nun jene neuen Kräfte wirksam werden, die von der Allgemeinheit ausgehend das Streben der neuen Generation erfüllen. Cézanne hat sie als Erster und Stärkster getragen. Sein „Don Quichote" beweise, daß er bereits in der Mitte der achtziger Jahre Übergangsbilder geschaffen hat, die nur auf demselben Wege wie die eigentlichen „kubistischen" Formungen zu verstehen sind. Das Bild zeigt ein Zerfallen des Gefüges, dabei aber sofort eine Festigung im Zerfall, eine Formlosigkeit im Ganzen vereint mit einem Suchen der Form im Einzelnen. Es rechtfertige durch den Namen Cézannes den Ernst, mit dem wir auch im Folgenden den auf den ersten Blick hin zuweilen fremdartig, ja karikaturistisch anmutenden Übergangsformungen des eigentlichen Kubismus gegenübertreten wollen.

Abb. 68.

Abb. 69. Delaunay: Der Eiffelturm. — Die Situation ist wohl nach einiger Anpassung des Auges an die Bildformung nicht allzu schwer zu erkennen. Von dem oberen Stockwerk eines hoch gelegenen Hauses aus blickt man auf den Eiffelturm, der in weiterer Ferne sichtbar wird, eng eingeschlossen zwischen zwei dem Standpunkt des Beschauers nahe gelegenen Häusern. An seinem Fuße, also durch die große Entfernung klein in den Abmessungen, stehen abermals Häuser.

Hier hat man nun endlich ein Bild vor sich, dessen Formen wirklich und tatsächlich zerfallen. Und zwar auf Grund der völlig überfeinerten und übermüdeten innerseelischen Gesamthaltung des Gestaltenden. Der Eiffelturm bricht in sich zusammen, Stockwerk stürzt auf Stockwerk, die Häuser neigen sich und zerbrechen: ein echtes, reines Übergangsbild. Es muß für Jeden gänzlich unverständlich bleiben, der nicht den Weg der Entwicklung mitgegangen ist.

Doch wer dies getan hat, wer das immer feinere und hauchigere Farben-Erleben der Künstler seit langem beobachtet und gleichzeitig das ständige Unfester-Werden der Bildfügung als Kehrseite dieser farblichen Sublimierung begriffen hat, der wird auch dieses Bild bald „verstehen". Das heißt, es wird ihm in seinem Gefühls-Inhalt klar werden. Es braucht ihm ja keineswegs zu

„gefallen", er braucht durch dieses Erlebnis keinerlei Bereicherung der Seele zu erfahren. Er braucht nur zuzugeben, daß dieses tatsächliche Auseinandersinken und Zerbrechen des formalen Aufbaues auf dem stetigen Wege der Entwicklung lag. Die Verfeinerung der Erlebnisse und damit des Bildgefüges mußten schließlich an ihrer eigenen Tendenz zugrunde gehen. Die äußerste Konsequenz mußte den Menschen und den Malern zeigen, daß der bisherige Weg nicht mehr weiter führen könne. Dabei ist es eben die Stetigkeit der Entwicklung, die derartige Übergangsformen erzwingt. Sie haben nur Tages-Wert, sie sind sowohl als künstlerische Schöpfung wie als künstlerisches Erlebnis so sehr von dem in Eile überholten Gefühl einer ganz kurzen Zeitspanne bedingt, daß der beste Wille dazu gehört, sie auch nur zwei oder drei Jahre nach ihrem Entstehen wirklich noch gefühlsmäßig zu begreifen. Man denke an die Stellen aus dem Romane von Huysmans, die wir angeführt haben, man denke an die morbide Hoffnungslosigkeit des fin de siècle, an das Müde und in sich Zusammengebrochene jener kurzen Zeitspanne um die Wende des Jahrhunderts. Von da aus wird man am ehesten das Gefühl eines Künstlers begreifen, der sich, als Spätling einer endenden Kultur geboren, in diesem Zerbrechenden und Verfallenden seiner Erlebnisse wohlfühlt.

Doch als Delaunay in dem Geiste dieser sterbenden Kultur sein inneres Gefühl in dem Bilde gestaltet, da ist er nicht, wie Monet, ein alter Mann, dessen sinkende Lebenskraft das Auflösen der Stilformung begünstigt; sondern, noch jung an Jahren, trifft ihn der Geist der neuen, kommenden Zeit sofort auch wieder und ruft ihm das neu sich erhebende Wort der „Kraft" entgegen. Und wie dieser neue Atem der Kraft das Bild anweht, da sucht er das Fallende des Gefüges wieder zu stützen, den Bau wieder aufzurichten. Noch gelingt es ihm nicht bei der Form des Ganzen, sondern vorerst nur im Kleinen. Doch hier kann man an allen Stellen dieses Bildes das Gefühl neuer Festigung am Werke sehen.

Schon bei Cézanne konnten wir Keime jenes Vorgehens finden, das die Festigung der zerbrechenden Formen durch räumliche Geometrisierung erstrebt. Wir haben einige Beispiele dafür anschließend an jene Briefstelle Cézannes zusammengestellt, in der er das Verfahren in klarer Weise theoretisch formuliert. In diesem Bilde Delaunays wird es beinahe schon zum Prinzip der ganzen Arbeitsweise erhoben.

Das Gesamtgefüge des Bildes stürzt also zusammen: doch im Fallen des Ganzen festigen sich die Teile. Am deutlichsten erkennt man dies in den Wolken rechts und links neben dem Turm. Die aufs feinste sublimierten Valeurs sind geschwunden. Die einzelnen Wolkenteile ballen sich deutlich kreis- und kugelförmig, wie Schneeballen, zusammen. Wenn sie auch noch ohne fest durchgezogene Grenzen bleiben, so schiebt sich doch klar Halbkreis an Halbkreis, Form zu Form. Noch lose im Bau; doch bereits durchaus erlebbar für das willig nachprüfende Gefühl.

Wer an der Wolkenbildung dieses Prinzip erkannt hat, der wird es leicht in den Häusern und im Turm allenthalben wiederfinden. Die Hauswand rechts sinkt zusammen. Doch nicht im weich-Formlosen, wie etwa die Brücke Monets. Das Haus ist vorerst klar in einzelne Stockwerke gegliedert, und dann ist jedes Stockwerk selbst aus deutlich nachfühlbaren Würfeln, „Kuben", zusammengesetzt. Auch bei den kleinen Häusern unten und auch im Turme selbst spürt man dieses Prinzip am Werke. Überall schließt sich die fallende Form in räumlich-geometrische Zellen zusammen. Sie bekommt kreisrunde oder gerade Grenzen, spitzige Ecken, scharfe Kanten.

Dieses ist der Weg der Festigung, der „Stabilisierung" durch den „Kubismus". Der Komplex sinkt nicht mehr rinnend und lautlos in sich zusammen; sondern das Übereinanderstürzen und Durcheinanderfallen der einzelnen geometrisch gefestigten Teile hat einen festeren Charakter bekommen, es macht gleichsam „Lärm" in seinem Fall. Ob Kugeln, Pyramiden, Prismen oder Würfel: der Teil zumindest hat nun Festigkeit bekommen. Der Vergleich mit dem Steinbaukasten und mit der kindlichen Freude am Lautwerden im Zusammenwerfen eines solchen Baues liegt nahe. Eben weil man schrittweise zur Festigung vorschreitet, bindet man im Stürzen erst die kleine Form, bevor man zum Zusammenbau der großen Form aus den nun starren Elementen vorschreitet.

Dabei ist dieses Bild Delaunays in den schönsten Farben gemalt. Satte und weiche Brauntöne herrschen vor. Doch sein entwicklungsgeschichtlicher Wert liegt bei seinem „kubistischen" Gehalt.

Abb. 70. Le Fauconnier: Die Üppigkeit. — Die Anpassung des menschlichen Auges an die formale Haltung eines Kunstwerkes ist, wie wir schon so oft gesehen haben, die Voraussetzung, um die Gefühle des Kunstwerkes erleben zu können.

Diese Anpassung geht in der Wirklichkeit sehr langsam vor sich. Bei der raschen Aufeinanderfolge der Bilder in einer Zusammenstellung wie der vorliegenden wird eine vervielfachte Anstrengung nötig.

Deshalb muß hier immer wieder der gute Wille des Beschauers aufgerufen werden. Man zwinge sich vorerst, den sachlichen Inhalt des Bildes zu sehen.

Eine große nackte Frau steht in Schrittstellung, das rechte Bein vorgesetzt, in der Mitte des Bildes. Sie reicht vom unteren bis zum oberen Bildrand und faßt mit breit ausgreifenden Armen eine kreisrunde Scheibe, ein dickes Brett, das sie auf ihrem Kopfe trägt und auf dem Früchte gehäuft sind. Links neben ihr steht ein kleiner nackter Knabe mit gesenktem Kopf, der Früchte in den zusammengebogenen Armen hält. Rechts am Bildrande steht zu Füßen der Frau der Stumpf eines Baumes, an dessen Wurzeln ebenfalls Früchte gehäuft sind. Der Hintergrund zeigt eine Landschaft mit Häusern und Schiffen.

Alle Dinge sind aus jenen kubistischen Formen zusammengebaut, die wir bereits kennen. Becken und Bauch der Frau runden sich zur Kugelform, ihre Brüste sind halb kegelförmig, halb pyramidenartig gebildet, der Leib, die Arme, die Knie, die Fersen: alle Körperteile sind stereometrisiert. In weitem Schwunge holen die Arme aus und halten das Brett mit den kubischen Früchten. Der Knabe links zeigt in der Körperbildung ebenfalls lauter geometrische Flächen, die Äpfel in seinen Armen sind, wie die rechts am Bildrande zu Füßen des Baumstumpfes, zu kristallinisch-raumgeometrischen Gebilden geworden. Besonders der Baumstumpf rechts macht in deutlichster Weise diese Festigung klar. Er ist in seiner Grundform zylindrisch, seine obere Fläche ist eine mit dicker Linie umrundete, flach vertiefte, vierflächige Pyramide. Im Hintergrunde setzt sich dann mit deutlichem Winkel Fläche von Fläche, Feld von Feld ab. Die Berge des Horizontes sind drei nach rechts hin höher werdende Pyramiden.

Auch dieses Bild ist ein Übergangswerk, und lediglich als solches interessant und des Erlebens wert. Die Gesamtform stürzt nicht mehr in sich zusammen, sondern sie wird bereits aus den kubistischen Einzelformen a u f g e b a u t. Zwar sitzen diese noch so lose ineinander, daß ein kräftiger Stoß sie zum Auseinanderfallen bringen würde: aber immerhin fügen sie sich bereits zum Bau, zum stabileren Ganzen.

Hat man sich an die Formung gewöhnt, so merkt man bald, daß der künstlerische Wert auch dieses Bildes kein besonderer ist. Die Entwicklung wird auch über diese Stufe hinweggehen und sie nach Erreichung des Zieles der Bewegung kaum mehr je erwähnen.

Abb. 71. Picasso: Halbakt. — Dieses Bild, im Jahre 1909 gemalt, ist in seiner Formung noch schwerer zu erkennen als das vorhergehende, doch nach Anpassung des Sehens ebenfalls im Sachlichen vollkommen klar.

Die Halbfigur einer nackten Frau. Man beginne beim Kopf, der im Dreiviertelprofil nach links hin steht. Die Augen werden als zwei dunkle Flecken unter den winklig gezogenen Brauen zuerst deutlich. Die Nase springt mit dunklem Rücken vor. Der Mund ist leicht nach unten gezogen. Dann führt die Kinn-Linie rechts herum zum Halse, links die Backe entlang zur kubistisch ausgebildeten großen Frisur. Die Haarmasse — die einer Haube ähnelt — ist in sich in stereometrische, kleinere und größere Teile geschieden; in Kugelformen begrenzt sie den Kopf nach oben.

Nun muß man, um nicht fehlzugehen, den Hals als den ganz breiten dicken Komplex zwischen der leicht gebogenen Doppel-Linie links und der nach rechts hin schiefen geraden Linie fassen, die das hellere größere Dreieck vom dunkleren Hintergrund trennt. Die Frisur ist also nicht etwa eine Haube und diese Linie ein Band davon. Sondern die von dem Haaransatz im Nacken schief hinunterführende Gerade ist als hintere Halslinie zu nehmen. Man wundere sich über die übermäßige Dicke des Halses nicht zu sehr; er muß aus Gefühlsgründen diese Stärke haben, da er sonst nicht imstande wäre, den kubistisch schweren Kopf zu tragen. Man mag dies nachprüfen, indem man versuchsweise den inneren dunkeln Winkel als Halsbegrenzung nimmt. Der Kopf bricht dann für das Gefühl nach hinten hin ab.

Rechts trifft diese hintere helle Halslinie direkt auf die Schulter. Und nun sehe man den linken Arm der Figur, vom Beschauer aus rechts, in der Achsel gehoben. Der Oberarm liegt damit von der Schulter aus nahezu horizontal nach rechts, biegt dann im Ellenbogengelenk nach vorne um und führt in der Verkürzung bis zum Handgelenk, das knapp direkt unter der linken Schulterbiegung liegt. In diesem Handgelenk bricht die Hand rechtwinklig nach links unten um und faßt, bei breitem, dunklem Handrücken, in die horizontal von unten her entgegengehaltene rechte Hand der Figur. Die Finger

der beiden Hände verklammern sich; die der linken Hand von oben nach unten, die der rechten Hand in das Bild hinein. Diese rechte Hand setzt sich über das schraubenförmig gedrehte Handgelenk in den ihr zugehörigen Unterarm fort und führt nach links unten an den Bildrand, der den Ellenbogen überschneidet, so daß nur der innere Ellenbogenwinkel in der Beuge sichtbar ist. Der rechte Oberarm der Figur führt dann links im Bilde vertikal aufwärts zur rechten Schulter, wo der Körperkontur nach rechts zur Halsrundung umbiegt.

In dieser vom Beschauer aus linken Körperhälfte wird dann die Brust der Frau deutlich. Sie ist als streng kubistische vierseitige Pyramide gebildet. Die Brustwarze als Spitze der Pyramide liegt dort, wo drei deutlich durchgezogene Pyramiden-Kanten, lotrecht von oben her, schief von links und rechts von unten her zusammenstoßen. Von dort aus flacht sich nach unten eine dunkle, nach rechts eine halbdunkle, nach oben eine leicht schattierte, nach links hin eine helle Pyramidenfläche ab.

Im einzelnen ist die ganze Figur, das Gesicht, der überaus starke Hals und die Brustpartie mit kubistischen Formen und Abflachungen durchsetzt. Die Arme, besonders der linke Unterarm rechts sind röhrenförmig-fest ausgebildet.

Der Hintergrund zeigt eine schon stark neutrale, geometrisch eingestellte Fläche, in der links eine Dachform, wie die Bekrönung eines Kamins, deutlich wird. —

Der innere Sinn des Bildes ist nach allem Vorhergegangenen wohl klar: Bau, Festigung, Stabilität. Die großen Rufworte des neuen Stiles haben hier von der kubistischen Entwicklungslinie aus eine klare Erfüllung, und damit das Endstadium ihrer Entwicklungsmöglichkeiten, erreicht. Ein „starkes" Bild in seinen Formen, das also in Übergangszeiten Einzelnen wohl auch für das Erleben ein „starkes Gefühl" vermitteln konnte. Auf mächtigem, dickem Hals ist ein schwerer Kopf in den Körper gleichsam gerammt. Vor dem Zerfallen sicher, ineinandergebaut, im Gefüge gefestigt, halten die Formen. Noch bleiben im Gesicht, besonders im Schwimmenden der Augen, im Hängenden des Mundes, noch auch in den leise vertriebenen, auf Schönheit der Nuance gesehenen grünlichen und grauen Farben Reste pleinairistisch-impressionistischer Gesinnung. Doch das Grundgefühl des Bildes gibt eine harte Schärfe, etwas von gebauter

Kraft. Und damit ist für den Kubismus die Hauptschlacht geschlagen; und gewonnen.

Wir fassen die Ergebnisse dieser ganzen Entwicklung des „Synthetisierens“ der differenzierten Farbe nochmals in kurzen Sätzen zusammen.

Das Bild begann in seiner Farbe zu zerfallen, vor lauter Sublimiertheit und Feinheit zu zerbrechen. Nun besinnt sich der aus der Verbindung gelöste Farbfleck. Er war ein schwebender Hauch, das Feinste einer Nuance. Nun schafft er sich feste Grenzen vorerst als Punkt, sammelt sich zum Gleichen, tritt zu größeren Familien von Farbkernen zusammen und füllt schließlich, im reifen Pointillismus, die gebrachten Formen in gleichmäßiger getupfter Deckung.

Der Kubismus faßt größere Teilbezirke und gibt ihnen noch festere Form. Er geometrisiert den Teil. Zuerst in der Ebene als planimetrisches Gebilde: als Dreieck, Rechteck, Quadrat, Kreis und Ellipse. Fürs erste ist so geholfen. Wenigstens ist jetzt der Farbfleck in sich fester. Bald geht man aber ins Räumliche und stereometrisiert die planimetrischen Formen: der Kubismus ist da, sowie aus dem Dreieck eine Pyramide, aus dem Rechteck ein Prisma, aus dem Quadrat ein Würfel, aus dem Kreis eine Kugel oder ein Zylinder geworden ist. Nun kann man wieder „bauen“. Man setzt das ehedem ganz in Farbnuancen zerfallene Bild aus diesen Teilen wieder zusammen. Damit gibt man gleichzeitig das teppichartig in Einer Fläche Gebreitete der pleinairistischen Bilder auf. Sowie der Farbfleck räumliche Form hat, findet er sich zum körperlichen Bau. Man spannt die Kuben aus, bis sie sich mit den kleinsten Formen des Körpers decken. So werden die Nase, der Mund, das Auge, das Ohr, oder Bäume und Häuser zu „Kuben“. Und schließlich wird der ganze Kopf, die ganze Figur, das ganze Bild aus diesen geometrisch gefestigten Elementen aufgebaut.

Damit ist man aber unmittelbar zu einem neuen „Raumerlebnis“ gekommen, wie es der reife Pleinairismus nicht kannte. Auch dort war in der Mehrzahl der Fälle räumliche Tiefe gegeben worden. Doch sie hatte etwas Schwimmendes, andauernd Fluktuierendes in ihrem Wesen. Da man zudem fast ausschließlich auf das Erlebnis der Farbe eingestellt war, so scheute man sich auch nicht, die Farbnuance selbst einer Vordergrundsfigur eines Bildes mit der

Valeur etwa des meilenweit entfernten Horizontes „zusammenzusehen“. Man war sowohl als Künstler jederzeit bereit, den Farbenstimmungen zuliebe alle räumliche Entfernung und Tiefenerstreckung völlig aus dem Bewußtsein schwinden zu lassen, wie auch als Beschauer, das Bild rein als eine in Farben gebreitete Fläche zu nehmen.

Nun aber, wo die einzelnen, sicher umgrenzten Elemente einen bestimmten Raumteil fest umschließen, mußte auch ihr Zusammenbau etwas weitaus Bestimmteres, unmittelbarer Räumliches im eigentlichen Sinne vermitteln. Wie man die Einzelform greifen kann, so kann man jetzt auch in festerem Gefühl den Raum erfassen. Dadurch bekommt das Raumerlebnis einen völlig anderen Charakter. Es ist voller, „kräftiger“ geworden. Nicht nur die Dinge im Raume, sondern auch dieser Raum selber steht nun vor dem Beschauer in bestimmterer Sicherheit und Sonderung. Und man bewegt sich in ihm beim Erlebnis nun nicht in jenem hüpfenden Vibrieren und leichten Schweben, das von den Valeurs der „Luftperspektive“ getragen worden war; sondern man schreitet mit festem Tritt den geometrischen Formen in die Tiefe nach, man stellt sie als gesicherte körperliche Leitbahnen um sich herum und erlebt den Raum wie ein Gefäß, das mit dichter, fast greifbarer Luft erfüllt ist.

Dies Alles wirkt zusammen, um dem Kubismus einen großen Entwicklungswert auf dem Wege der Vereinfachung und Kraft zuzusprechen. Ob aber sein Kämpfen ein schweres war, und ob das Erreichte die Kraßheit des Weges lohnte, kann sehr bezweifelt werden. Sieht man auf den Weg Cézannes, bei dem ja die Keime des kubistischen Verfahrens liegen, so erkennt man, daß auch im spezifischen Kubismus, wie vorher im Pointillismus, das Teilchen des Weges eines Großen zum Gemeinplatz breitgetreten wurde. Cézanne hat als gelegentliche Hilfe bei seinem Ringen um die Festigung des Bildgebäudes den Kubismus benutzt; Kleinere haben ihn dann zum Stilprinzip erhoben. Als solches aber ist er völlig unfruchtbar, weil als Stilprinzip immer nur ein Gefühl, niemals aber eine „Technik“ dienen kann. Der Kubismus ist, wie der Pointillismus, nach den ersten wenigen Schritten bereits am Ende seiner Möglichkeiten. Er muß in seiner reifen Form entweder zur Manier erstarren; oder er muß nun, am Ende seines Weges, Das tun, was Cézanne bereits nach den ersten kubistischen Versuchen in seinem Bauernbild getan hat: er muß die immerhin noch weit mehr äußerlich „aufeinandergelegten“ als innerlich

verwachsenen Stücke ineinanderschweißen und so vom Geometrisierten der Teile zur organisch erfüllten Gesamtform des Körperlichen weiterschreiten. Denn die kubistische Fassung ist als solche für eine Weiterentwicklung zum eigentlichen Expressionismus hin unbrauchbar: geometrisch festgelegte Formen können als solche niemals zum Ausdruck innerer Gefühle umgezwungen werden.

Um jedoch vor dem Fehlurteil zu bewahren, daß diese Art der Bildformung eine spezifisch moderne „Verirrung" wäre, sei erwähnt, daß sie in der kurzen Spanne der Kunstentwicklung, die wir im Abendlande überschauen, bereits zum zweiten Male auftritt. Die Spätantike hatte in durchaus gleicher Weise, wie das späte neunzehnte Jahrhundert, die Gestaltungsweise des subjektiven Naturalismus gepflegt. Und in gleicher Weise, wie in der modernen Zeit, ging der Stilwechsel in die altchristliche Kunstübung vorerst nach den Rufworten der Zusammenfassung und der Kraft vor sich. So kam es in jenen Übergangszeiten auch in gleicher Weise zu kubistischen Übergangsformen, die man erst auf Grund der modernen Entwicklung verstehen konnte und verstanden hat. Besonders die Entwicklung der Landschafts-Darstellung weist hier die verblüffendsten Parallelen auf. Und mit außerordentlicher Zähigkeit erhielten sich diese kubistischen Landschaftsformen bis in Zeiten hinein, die in der Gestaltung der menschlichen Figur diese Übergangsstufe längst verlassen hatten. Von den Hunderten von Beispielen im Süden und im Norden, die von der frühchristlichen Kunst an über Giotto — dessen Landschaftsbehandlung noch in weitestem Ausmaße von diesem Prinzip beherrscht wird — bis ins fünfzehnte Jahrhundert reichen, mag eines der spätesten, ein italienisches Bild des im Jahre 1448 gestorbenen Fra Benedetto da Mugello im Museo S. Marco in Florenz diese Tatsache bezeugen. Während die Gewänder der Figuren durchaus schon den erweichten Linienfluß „gotischen" Gefühles bringen, haben die Bergformen noch ihre extrem „kubistische" Gestaltung bewahrt. Durch fast tausend Jahre ist also eine Formgepflogenheit nachzuweisen, die, im fünften bis sechsten Jahrhundert unserer Zeitrechnung aufkommend, aus gleichen inneren Verhaltungsweisen entstanden, auch die gleichen äußeren formalen Fassungen gefunden hat, wie der moderne Kubismus. —

Abb. 72.

So ist der Entwicklungswert des Kubismus für die moderne Malerei wohl ein sehr bedeutender, sein allgemeiner Wert aber recht gering. Er ist breit-

griffiger, großzügiger als der Pointillismus. Aber dies scheint auch sein einziger Vorzug vor jenem. Auch bei ihm verödet das Gefühl sehr rasch. Auch er baut Kubus auf Kubus und legt damit dem Schaffen Fesseln an. Auch er hindert damit das Gefühl sowohl beim Künstler wie beim Genießenden daran, unmittelbar aus der Tiefe menschlichen Erlebens zu strömen. Er ist als Wegestück interessant. Doch die Entwicklung wird auch über ihn hinweggehen und bald wird ihn bloß mehr der Entwicklungshistoriker kennen, wie auch bloß dieser heute mehr die kubistischen und futuristischen Übergangsstufen aus der subjektiv-naturalistischen Spätantike in die expressionistische altchristliche Kunst kennt.

DIE ÜBERGÄNGE AUF DER ENTWICKLUNGSLINIE DER FORM: VOM IMPRESSIONISMUS IN DEN EXPRESSIONISMUS

Der Ursprung der Wissenschaft liegt dort, wo man, noch vor dem Bestehen einer eigentlichen Kultur, Tatsachen feststellte und den Ablauf von Erscheinungen beobachtete, deren Kenntnis biologisch wertvoll, das heißt für die Lebenserhaltung des Einzelnen notwendig oder wichtig war. So stellte man die Giftigkeit bestimmter Pflanzen fest oder beobachtete den regelmäßigen Wechsel des jagbaren Wildes. Im Laufe der Kulturentwicklung wurde dann das Beobachten und Beschreiben der Dinge und Vorgänge in der äußeren Natur und in der Seele des Menschen immer mehr Selbstzweck. Man erforschte Tatsachen, die ohne jeden biologischen Nutzen bleiben konnten, rein aus Freude am Erkennen dieser Tatsachen selbst. Man stellte etwa fest, daß sich nicht die Sonne um die Erde, sondern die Erde um die Sonne dreht, und wertete diese Erkenntnis außerordentlich hoch, trotzdem das biologische Leben der Menschen auch nicht im geringsten von ihr berührt wurde. Man schritt auf diesem Wege der „reinen Wissenschaft" in der Weise fort, daß man immer kompliziertere Geschehnisse rein um des Wissens willen aufzuklären versuchte. Da man sich dabei immer voraussetzungsloser einstellte, also immer weniger auf den nun aus den Ergebnissen folgenden oder nicht folgenden Nutzen für sich selbst oder für die Gemeinschaft oder auf das dem Einzelnen oder Vielen Angenehme oder Unangenehme der Feststellungen Rücksicht nahm, entstand schließlich

als Ideal des rein wissenschaftlichen Verhaltens der Satz: je constate, je ne juge pas. Ernst Mach hat ihm die moderne Fassung gegeben: jedes wissenschaftliche Verhalten besteht in einem Anpassen der Gedanken an die Tatsachen und dann in einem einfachen Beschreiben der so gemachten Erfahrungen.

Es kommt nun zuweilen vor, daß neuartige Erscheinungen, besonders wenn sie im Gebiete des menschlichen Seelenlebens liegen, im ersten Erfahren den Eindruck eines völlig sinnlosen Geschehens machen. Man hat dann die Wahl, entweder unter dem Aufwand eines starken geistigen Energieverbrauches dieses Neue objektiv zu beschreiben, indem man seine Gedanken mühsam dem außergewöhnlichen Komplex anzupassen sucht; oder man kann den ganzen Umkreis des Neuartigen ablehnen, sei es als „Verrücktheit", das heißt als nicht normal und deshalb der Beschreibung nicht wert, sei es als „Lüge" oder „Schwindel", das heißt, die gerechte Beschreibung durch absichtliche Irreführung verhindernd. Mit diesem zweiten Verfahren ist dann der Fall erledigt, sofern man nicht etwa als Psychiater gerade anormale seelische Verhaltungsweisen erforschen will.

Nun wäre es aber wirklich beschämend, dieses zweite Verfahren der mühelosen Ablehnung neuartiger Tatsachen-Komplexe als „anormal" oder als „bewußten Betrug" allzu leichtfertig anzuwenden. Es wäre eine nicht zu rechtfertigende geistige Bequemlichkeit, wenn man eine keineswegs durchaus in persönlicher Berührung oder lokaler Beschränkung lebende Gruppe von mehr als dreißig erwachsenen Menschen, die behaupten, völlig ernst bei ihrem Tun zu sein, voreilig deshalb als Verrückte oder als Lügner bezeichnen würde, weil ihre seelische Verhaltungsweise auf den ersten flüchtigen Blick hin nicht mit jener zusammen zu stimmen scheint, die uns aus dem eigenen Erleben und aus der gewohnten Erfahrung der Erlebensweise Anderer bereits bekannt ist.

Dies sei vorausgeschickt, um auch hier den wissenschaftlichen Ernst zu rechtfertigen, mit dem wir der Schaffensart der Künstler und dem Gefühlsgehalt der Werke des futuristischen Kreises und der absoluten Malerei gegenübertreten wollen.

Die futuristische seelische Einstellung erklärt sich aus der konsequenten Fortführung jener Entwicklungslinie des subjektiven Naturalismus, die sich auf das Moment-Erlebnis der Form bezog und damit ein immer stärkeres Verkürzen des Zeitfaktors in der bildlichen Darstellung pflegte.

Ein hoch-impressionistisches Bild von Degas, „Die grüne Tänzerin", diene als Ausgangspunkt. Abb. 73.

Der Vorgang ist völlig momentan gesehen. Eine ganz enge Fixations-Zone um Kopf und Brust der Hauptfigur ist festgehalten. Die Glieder sind strahlenförmig in ihrer augenblicklichen Bewegung gefaßt. Teile von Nebenfiguren strecken sich in die Bildzone. In wirbelnder Bewegung ist das Ganze gegeben. Bis auf das Äußerste ist die Moment-Fixierung getrieben.

Eine noch weitergehende Einschränkung des Zeitfaktors scheint nicht mehr möglich. Ein Fixationsakt, gleichsam ein in die Spanne einer Sekunde gedrängtes Blick-Erlebnis ist festgehalten.

Nun mühe man sich, die immanente Konsequenz dieser Einstellung zu verfolgen. Um sie durchaus klar werden zu lassen, geben wir auch hier nochmals in starker Verkürzung den ganzen Weg. Courbet hatte das deutliche Durchfixieren der Gegenstände gepflegt. In der Konsequenz naturalistischer Einstellung war dann Manet zu der Überzeugung gelangt, daß das hundertfache Durchfixieren eines Gegenstandes nur in ganz seltenen Fällen dem wirklichen Erleben entspricht. Er beobachtete, daß man im Leben fast immer weit „kürzer" sieht, daß man eine relativ kleine Zone des Bewegten deutlich ins Auge nimmt und das Umliegende im undeutlich Verschwommenen läßt. Manet fand es naturwahrer, auf diese Weise „rascher zu sehen". Nun ging der Futurismus noch einen inneren Schritt weiter. Man wird zugeben müssen, daß bei einem im Fluge wechselnden Erlebnis, dessen spezifische Eigenart gerade darin besteht, daß es in jeder Sekunde ein anderes ist, selbst das rascheste Festhalten zu einer völlig unwahren „Festnagelung" des Eindruckes führen muß. Damit gibt man aber wieder zu, daß die impressionistische Bildform „lügt", wenn sie die unbedingte „Wirklichkeit" des Erlebnisses zu geben versichert. Denn der Impressionist malt ja gar nicht, während er wirklich erlebt! Er sieht nur gleichsam einen Moment lang das Geschehen, reißt die Situation

in sich, prägt sie sich möglichst deutlich ein, im Klaren des Fixationspunktes, im Unklaren alles Umliegenden: und malt sie dann offenen Auges nach diesem frischen Erinnerungsbild.

Diese Vorhaltungen treffen, wie wir gesehen haben, den Impressionismus mit vollem Rechte. Man darf dabei nur das Eine nicht vergessen, daß auch in der Kunst der „Wirklichkeitsbegriff" Schwankungen unterliegt. Man mag in der Wissenschaft eine strenge Definition des Wirklichen aufzustellen versuchen: als den Umkreis jener Erfahrungen, die man bei immer wiederholtem Aufnehmen in immer gleicher Weise auch wieder vorfindet. Und man kann dann auch diesen Wirklichkeits-Begriff für die umgrenzte Entwicklungsphase des objektiven Naturalismus festhalten. Doch in weiter gespannten Zeiträumen gestaltender Kunstübung, die sich ja ausschließlich auf das Gefühl beruft, kann es sehr verschiedene „Wirklichkeits-Gefühle" geben, die sich eben auf verschiedenartige Wirklichkeits-Erlebnisse stützen. Je nach der seelischen Einstellung kann sowohl das dauernde Festhalten, wie das rasche Fixieren eines Gegenstandes dem Künstler das Gefühl wiedergeben, das er dem Wirklichen gegenüber gerade hatte. So lange diese Erlebnisse als solche noch neu sind, der Seele also einen Bereicherungswert geben, denkt auch Niemand an ihre Relativität. Jetzt aber, wo dieses lebendig gewesene Wirklichkeits-Gefühl des Impressionismus abgestumpft war und die Seele nach neuartiger Bereicherung verlangte, jetzt holte man, wie immer in den Zeiten absterbender Stile, alle Waffen hervor, die die fortschreitende Entwicklung bot. So übersah man denn jene Relativität des künstlerischen Wirklichkeits-Gefühles überhaupt, man übersah auch, daß jedes Malen, auch der strengste objektive Naturalismus Courbets oder Leibls, auf dem Festhalten von Erfahrungen „in der Erinnerung" beruht — denn selbst das dauernd und langsam Empfangene muß ja im Weg-Sehen vom Vorbild auf die Leinwand gebracht werden — und berief sich auf die „Ehrlichkeit" des Künstlers seinem Erlebnis gegenüber. Man verlangte jetzt sein bewußtes Zugeständnis, daß alles impressionistische Malen ein Erinnerungs-Malen sei, man forderte vom Künstler, daß er jede mögliche Konsequenz daraus ziehe, das „Vortäuschen" des wirklichen Festhaltens eines äußeren Augenblicks-Erlebnisses überhaupt lasse und ehrlich und offen seine Schaffensweise als „Erinnerungs-Gestaltung" zugebe.

Man halte bei allen diesen theoretischen Erwägungen aber fest, daß derartige „wissenschaftliche" Begründungen einer wirklichen Stilform immer erst im Nachhinein gefunden und aufgestellt werden. Der rein künstlerische Weg ist ohne jede Bewußtheit und weit einfacher nachzuerleben. Seit der Mitte des Jahrhunderts hatte man den Blick in die Umwelt gerichtet und den Anreiz zu künstlerischer Gestaltung von Außen nach Innen empfangen. Die Anzahl dieser Empfängnis-Akte hatte sich im Laufe der Entwicklung immer mehr verringert. Schließlich sah man gleichsam nur Einmal hinaus, riß diesen von außen empfangenen Eindruck unmittelbar zur Leinwand und malte hart am Erlebnis. Nun aber sah man, im stetigsten Fortschreiten auf dieser Entwicklungslinie, rasch in die Umwelt hinaus, holte sich im Moment-Fixieren das Erlebnis, schloß dann sofort die Augen und hielt das Erinnerungsbild des Eindruckes fest. Dieses Erinnerungsbild wurde dann auch gemalt; und zwar nicht etwa sofort vor der Natur, sondern erst zu Hause im Atelier. —

Die Bildbeispiele dieser Schaffensart wollen wir an jene Polospieler Liebermanns anschließen, die uns die extremste Fassung eines Moment-Eindruckes bewegter Form-Vorgänge boten. Liebermann bringt eine Gruppe von Reitern, von denen die zwei mittleren die größte relative Deutlichkeit besitzen. Bis fast zum Aufeinanderprallen waren sie gegeneinander losgestürmt, im letzten Augenblick wird das eine Pferd nach links, das andere nach rechts herum gerissen. Der Oberkörper des Spielers auf dem rechten Pferd gibt das Zentrum des Fixationskreises. Alles, was außerhalb dieses Kernkreises liegt, läßt seine Formen offen in die weiße Papierfläche verlaufen. Das linke Pferd schwebt im Galoppsprung in der Luft, von seinen Beinen werden kaum die vorderen deutlich. Alle übrige Form gegen den Rand zu ist verwischt, im Undeutlichsten gelassen, die ganze Darstellung in die rechte Bildhälfte gerückt, der Hintergrund und der Boden kaum angedeutet. Abb. 33.

Weiter kann die impressionistische Darstellung eines Vorganges kaum mehr getrieben werden. Wie durch einen Momentverschluß ist blitzartig die Szenerie gesehen und gegeben.

Die unmittelbar nächste Stufe gibt ein Bild Kandinskys aus dem Jahre 1911, ein galoppierendes Pferd mit einem Reiter, das er merkwürdigerweise „Lyrisches" genannt hat. Abb. 74.

Man denke sich in die Situation hinein: man steht an einem Platze fest, und hart an diesem Standpunkte rasen Pferd und Reiter vorüber. Kaum gesehen, schon vorbei. Das Auge hat im Griff ein Erlebnis gefaßt. Es kann nichts Vollständiges sein, kann nur ein Bild-Stück geben. Denn die Expositionszeit hat nicht genügt, im Wandern des Auges sukzessiv aufeinanderfolgende Eindrücke „wahrzunehmen". Doch Ein Eindruck war da. Diesen gilt es streng in seiner Form festzuhalten. In extrem naturalistischer Einstellung, ohne jede Veränderung des Netzhautbildes. Rasch schließt man nach dem Erlebnis die Augen; und festigt das Bild: als Erinnerungsbild. Keine weiteren Eindrücke sollen es verwischen oder verändern: rein und ausschließlich nur das, was man wirklich in dem Einen Augenblick „gesehen" hat — nicht was man etwa aus früheren Erlebnissen her von der Form noch weiß — soll gegeben werden. Die Moment-Darstellung im Extremsten.

Da bietet sich Kandinsky als gesichertes Erinnerungsbild Folgendes. Das Pferd raste vorüber. Das Auge hat Kopf und Mähne fixiert als das Erste, was von rechts nach links her ins Blickfeld stieß. Hier wird die Form halbwegs klar. Die Nüstern sind an den linken oberen Bildrand vorgestreckt, der Pferdekopf fast in einheitlicher Streckung mit dem Halse weitergeführt. Der untere Kontur des Halses geht nach rechts unten, wo an seinem Ansatz zwei nach links hin vorgeworfene dunkle Linien die Erinnerungsspuren eines oder der beiden ausgreifenden Vorderbeine des Pferdes bedeuten. Von links unten her ragt der dürre Rest eines Baumstämmchens mit nach unten gerichteten dünnen Ästen nach oben und überschneidet die Vorderbeine. Der Kontur des Bauches ist in raschem Schwunge nach rechts hin an den Bildrand gerissen. An ihm haftet unten ein dunkler Fleck. Auf dem Rücken des Pferdes heben sich, hart über der Mähne, etwas hinter den Ohren beginnend, zwei Bogenformen nach oben; eine kleine mit dunklem Klecks in der Mitte, dann eine in scharfem Winkel ansetzende größere mit dunkler Randschattierung, die am offenen Rücken des Pferdes, rechts nahe unterhalb der gestrichelten Mähne, endet. Diese beiden Bogenformen bedeuten die Erinnerungsreste des Kopfes und des krumm gebogenen Rückens des Reiters, der, ganz auf den Hals des Pferdes vorgebeugt, im Galoppschwunge vor dem Auge vorbeieilte. Hinter der Rückenkurve des Reiters wird ein dunkler Fleck sichtbar. Er ist entweder der Erinnerungsrest des Sattels, dem dann der untere Fleck am Bauche des

Pferdes als Erinnerungsrest des Fußes und Steigbügels des Reiters entsprechen würde. Oder er gehört mit dem unteren Fleck zu irgendeiner Form des landschaftlichen Hintergrundes, was im Hinblick auf das kleine Bäumchen rechts auf der vom oberen Fleck ausgehenden Horizontale möglich wäre. Deutlichere Formen des Hinterleibes und der Hinterbeine des Pferdes fehlen; der Pferdekörper ist nach rechts hin in einige offene Linien verrissen. — Dunkle Randflecken begrenzen das blitzartig erhellte Gesichtsfeld.

Daß dieses Bild nicht mehr in der Übung gemalt worden ist, das Gesehene unmittelbar auf die Leinwand zu bringen, ist klar. Es macht Ernst mit der Momentfixierung, letzten, unerbittlichen Ernst. Es gesteht in seiner ganzen Haltung, daß es ein Erinnerungs-Bild an ein Moment-Gesehenes ist. So kann es also, wirklich bis zum Ein-Druck fortgeführt, diesen nicht mehr unmittelbar als Gesehenen, sondern nur als unmittelbar Erinnerten gestalten. In dieser Erinnerung fehlen alle feinen Details. Müssen alle Details fehlen, die in den hochimpressionistischen Bildern noch gegeben waren. Und wo die Polospieler Liebermanns die Form zwar offen lassen, ja weglassen, wo sie nicht „gesehen" wurde, doch diese Form niemals an sich verändern, da beginnen hier jene Formveränderungen einzutreten, die für Moment-Erinnerungen typisch sind. Denn in das Moment-Erinnern spielen die optischen Nachbilder hinein, die bei rascher Ortsveränderung eines schnell bewegten Vorganges punktförmige Einzelreize zu Linien und Flächen verwischen lassen. So ist hier der Hinterkörper des Pferdes nicht nur in seiner Form offen, sondern er ist verrissen, verändert, der Pferdeleib streckt sich in seiner Länge. Summarisch sind Linien und Flächen im Einzelnen verdickt, vergröbert, als jene konturlosen, mehr schwimmenden Gebilde gegeben, die eine Momenterinnerung zeigt.

Damit hat der ideale Prozeß der Entwicklung seinen Wendepunkt erreicht: damit wird hier in der Entwicklung das erste Beispiel einer ehrlichen und eingestandenen Erinnerungsmalerei gegeben. Und damit scheint für diese Einstellung wieder einmal die letzte „Widernatürlichkeit", die letzte „Lüge" getilgt. Nun ist man restlos aufrichtig und behauptet nicht mehr, momentan zu sehen und gleichzeitig momentan zu malen: was eben „unmöglich" ist.

Wollten wir dieser Gestaltungsweise in der Tabelle auf Seite 50 ihren Platz zuweisen, so hätten wir sie an jenen Wendepunkt einzuordnen, an dem die Richtung der „naturalistischen" Schaffensart, jene Einstellung auf den Weg

„von Außen nach Innen", in die andere Schaffensart des „von Innen nach Außen" wechselt. Sie würde also „innerhalb" des Bewußtseins des Gestaltenden B K jenen Prozeß der „Umkehr" bedeuten, der stetig von der naturnahen zur naturfernen, von der impressionistischen zur expressionistischen Gestaltungsweise führt. —

Wieder einmal sind wir mit dieser neuen Einstellung an einem Punkte angelangt, wo ein neues Gestaltungsprinzip auftritt. Und wieder werden wir, analogisch zu so vielem Früheren, erwarten können, daß das einmal erhobene Prinzip bis in seine letzte Konsequenz hinein verfolgt werden wird.

Bevor wir jedoch diese Konsequenzen durchdenken, wollen wir noch den unmittelbar nächsten Schritt im Erlebnis tun. Hat das Bild Kandinskys Eine Erinnerungs-Vorstellung gebracht, so gehen wir vorerst zu einem Bilde weiter, das zwei Erinnerungs-Vorstellungen in einer Darstellung vereinigt.

Abb. 75. Der „Zug in voller Fahrt" von Russolo bringt diese Gestaltung in einfacher und völlig durchsichtiger Art.

In dunkler Nacht, bei unsichtiger, vielleicht etwas nebeliger Luft rast ein Expreßzug von rechts nach links an uns vorbei. Die dichte Luft sowie die Nachbilder auf unserer Netzhaut lassen den vorbeisausenden dunklen Komplex mit der hellen Fensterreihe und dem feurigen Schein des Schornsteines das Aufgelöste einer Keilform annehmen. Schatten und Lichter hinterlassen ausfahrende Linien, Schweife und Strahlen, die ins Dunkel schießen und nach links hin, etwa in der Art des Gesichtsbildes einer Sternschnuppe, fortgerissen werden. Der Eindruck des rasenden Fahrens wird deutlich, das Gefühl des Fortstürmens nach links hin lebendig.

So weit läge noch ein „impressionistisches" Bild vor. Der Hintergrund aber macht deutlich, daß die Darstellung nicht mehr unmittelbar aus dem Momenteindruck vor der Natur heraus gestaltet ist.

Sucht man in sich den Erinnerungs-Eindruck eines im Dunkel der Nacht dahinsausenden Zuges aufzuzwingen, so kann es zumindest geschehen, daß man zwei verschiedene Erinnerungsbilder vorfindet. Man hatte einen Zug einmal im unsichtigen Nachtdunkel an sich vorbeirasen gesehen. Man findet von diesem Erlebnis her das Erinnerungsbild des dunklen Ungetüms in sich, mit dem zusammenlaufenden breiten Lichtstreifen der Fenster und mit deren seitlich ausfahrenden Strahlenstreifen. — Man hat aber ein anderes Mal auch

in einem solchen Zuge gesessen und findet, nun von dieser anderen Situation her, wieder jene Erinnerung in sich, wie sich beim Rasen durch eine Kurve ferne Gebäude aus dem Gesichtsfelde zu drehen und dabei schief zu stellen schienen.

Derartige verschiedene Erinnerungsbilder vereinigen sich im Bewußtsein sehr leicht und sehr häufig in Eines. Das leicht Verschiebliche der halbbewußten Aufbewahrung vorbeigehender Erlebnisse, auf die wir im Aufnehmen selbst keinen besonderen Wert gelegt haben, bringt es sogar in den meisten Fällen mit sich, daß die verschiedenen Erinnerungsbilder jener Erlebnisse dazu neigen, ineinander zu wachsen. So entstehen gleichsam „bei geschlossenem Auge" Mischformen. Stellt man sich nun auf „unbedingte Ehrlichkeit" gegenüber diesen Erinnerungsgebilden ein, so kann dieses Werk Russolos als Bild eines „Zuges in voller Fahrt" wohl gelten. Russolo malt den Zug vorerst, wie er ihn von der Landschaft her im Vorbeirasen sah. Bei der Ausgestaltung des Hintergrundes aber drängt das zum Gestalten und Vermitteln rasender Eile strebende Gefühl die Erinnerung heran, wie die Fabrikgebäude und ihre Schornsteine aus dem Gesichtsfeld zu laufen und gleichsam schief zu liegen schienen, als er einmal in einem solchen Zuge drin saß und, durch eine Kurve rasend, aus dem Fenster auf die Umgebung sah. Er malt nun den Hintergrund wirklich in dieser Form. Damit vereinigt er aber zwei verschiedene Erinnerungen in Einem Bilde und wechselt damit gleichsam während des Malens seinen Standpunkt: er malt den Zug von der stillstehenden Landschaft, den Hintergrund vom Innern des bewegten Zuges aus. Und was er nun dadurch erreicht, ist gleichsam die „Darstellung des Erinnerungs-Gebildes" eines in eilendster Hast vorbeirasenden Zuges.

Dieses Prinzipielle ist das Wichtige. Wir fragen hier nicht danach, ob es nach den „Gesetzen der Malerei", an die wir im althergebrachten Sinne ja nicht glauben, auch „erlaubt" sei, derlei Konfundierungen von Erinnerungsbildern überhaupt vorzunehmen. Das Aufstellen „prinzipieller Grenzen" im Gefühlsleben und damit im Kunstschaffen ist ja meist nur eine Trägheit der menschlichen Auffassung, die noch jedem neuen Erlebnis, und wäre es der gesundeste Naturalismus Courbets gewesen, im Anfange entgegenstand. Und wir fragen hier auch noch nicht nach dem Werte derartiger Erlebnisse. Wir

beobachten und beschreiben bloß, daß hier ein Bild vorliegt, in dem zwei Erinnerungsbilder miteinander verbunden werden und gelangen auf diesem Wege zum Verständnis des Gefühls-Gehaltes des Werkes. Wer in dieser Verbindung zweier Erinnerungsbilder als Künstler ein starkes Gefühlserlebnis fand, und wem als Genießenden dieses Gefühlserlebnis durch die hier gebrachte Fassung eindrucksvoll vermittelt wird, für den ist das ganze Verhalten in sich gerechtfertigt.

Wenn wir nun, nachdem wir sie „verstanden" haben, zu den beiden eben besprochenen Bildern selbst zurückkehren, so scheint uns bei willigem Nach-Erleben auch kein Zweifel möglich, daß sie beide in intensivem Gefühle konzipiert wurden; und daß sie auch durch ihre völlig nach links hin weg- und mitgerissenen Formen, die die ganze Fläche der Bilder keilförmig zerspalten, das Gefühlserlebnis des plötzlichen Vorbeistürmens und auch schon Vorbei-Seins eines rasenden Reiters oder eines rasenden Expreßzuges sehr stark vermitteln können.

Nachdem so die ersten Schritte getan sind, ergibt sich alles Folgende wieder einmal in reiner Konsequenz aus der „immanenten Fortentwicklung" der einmal gefundenen Einstellung.

Man hatte beobachtet, daß man gefühlsbetonte „Erinnerungen" habe und daß man diese Erinnerungen in einer Bildform festhalten könne, die das spezifische Wesen des verschieblichen Aufbaues derartiger Komplexe unmittelbar wiedergab. Man erkannte also damit, daß man wirkliche „Erinnerungen" auch malen könne. Damit wendete sich die Aufmerksamkeit einem Teile des menschlichen Bewußtseins zu, der bisher unbeachtet geblieben war. Und man konnte die Erwartung hegen, bei dauernderer Einstellung auf diese Sphäre der menschlichen Seele neue Gestaltungsmöglichkeiten für die Kunst entdecken zu können.

Und so war es auch. Beobachtet man sich nämlich genau, belauscht man sich wirklich in den gewöhnlichen Stunden des Daseins, so bemerkt man bald, daß auch jene Einstellung, wie sie etwa Russolo in dem Bilde des „Zuges in voller Fahrt" gab, bereits eine „außergewöhnliche" seelische Verhaltungsweise ist. Sie schloß sich für die bereits weiter fortgeschrittenen Künstler dieses

Kreises noch zu nahe und unmittelbar an die tatsächliche Impression selbst an; sie nahm nur statt Eines Eindruckes deren zwei ins Bild. Läßt man aber die spezifische Einstellung des Impressionismus völlig fallen, gibt man der Ermüdung der nun Jahre lang aufs äußerste gespannt gehaltenen Aufmerksamkeit nach, so bemerkt man, wie die Erlebnisbereitschaft gleichsam sinkt und erlahmt und wie die Vorstellungen im Bewußtsein in ein freies Spielen und Treiben kommen. Man nimmt den gerade gebotenen Eindruck auf, aber in jenem mehr passiven Verhalten, das sich nicht auf das Fassen und Halten des Erlebnisses konzentriert, sondern die Vorstellungen gleichsam „weiter laufen“ läßt.

Damit war man aber unmittelbar in jene Verhaltungsweise des menschlichen Bewußtseins gekommen, in der man einen großen Teil seines wachen Lebens verbringt: in den Bereich der „Tagträume“. Wenn der Mensch seine Aufmerksamkeit nicht auf eine bestimmte Tätigkeit konzentriert, so beginnen die Vorstellungen ihr freies Spiel in der Seele zu treiben. Beweglich und ungeordnet reiht sich Element an Element, scheinbar völlig willkürlich, durch die zufälligsten Assoziationen bedingt, schließen sich die Vorstellungen aneinander. Sie ziehen ihre endlose Kette, bald in einheitlichem Zuge, bald in übereinandergeschobenen Schichten, vom Erwachen am Morgen durch alle lässigen Stunden des Tages bis in die Träume der Nacht hinein. Wenn wir auf der Straße gehen, treiben sie ihr Spiel für sich und verarbeiten selbständig Eindrücke, die in unser Gesichtsfeld treten, ohne daß wir sie „sehen“; die unser Ohr treffen, ohne daß wir sie bewußt hören. Die Bogenlampe etwa, die den Weg erleuchtet; der Lärm und die verworrenen Formen eines Bauplatzes, den wir durchschreiten; der Ruf eines Kindes, das auf der Straße spielt; ein leichtes Stolpern auf dem Pflaster; die leise Berührung eines Vorübergehenden; der Geruch einer Blume, an der wir vorbeigehen: nichts ist zu gering, um in die Kette der Assoziationen genommen zu werden. Nichts aber auch wichtig genug, um ihr kontinuierlich-langsames Fortweben zu hemmen. Sie nehmen ohne zu geben, sie holen eben gewonnene Eindrücke als Muster in ihr Gewebe, verwirken sie mit weiter zurückliegenden Erinnerungen: doch sie führen ihren Zug in ununterbrochenem Flusse weiter. Wir achten dieser Tagträume gewöhnlich nicht. Wenn uns ein stärkerer Reiz trifft und unsere Aufmerksamkeit fesselt, dann „erwachen“ wir gleichsam auch am Tage jedesmal, indem wir uns zu bewußtem Denken oder Tun spannen. Doch jenes Gewebe zer-

reißt nicht. Es spinnt nun von diesem bewußten Erlebnis aus den bunten Wechsel seiner Reihen und Flächen sofort wieder weiter, sowie unsere Aufmerksamkeit wieder erschlafft.

In diese seelische Sphäre gelangte man, als die angespannte impressionistische Einstellung ermüdete. Und so wie seinerzeit nach der Ermüdung des angespanntesten Nuancen-Sehens das pleinairistische Gefühl in sich zusammensank, so zerbricht jetzt von der Ermüdung der Moment-Einstellung auf den Bildvorgang her das Gefüge der impressionistischen Bilder. Auch hier nicht etwa bloß äußerlich formal, sondern vom seelischen Kern aus. Man „schloß die Augen", und Stücke von Erinnerungsbildern blieben im inneren Gesichtsfeld. Diese Stücke treiben ihr Spiel, sie wirren durcheinander, sie erwachen miteinander, sie teilen sich und vereinigen sich wieder. Der ungeleitete Strom frei spielender Vorstellungen herrscht und baut aus Stücken und Resten der äußeren Erfahrungen den Bildkomplex. In jener Folge aneinandergeschlossen und neben-, über- und hintereinander angeordnet, die der Zufall der regellosen und ziellosen Assoziationen bringt.

Die stetige Verknüpfung der impressionistischen Einstellung mit dieser Erlebens-Weise, die von ihren Begründern den Namen Futurismus erhielt, war, wie wir sahen, unmittelbar gegeben. Sie gilt auch noch für das Bild des „vorbeirasenden Zuges". Russolo sieht ihn noch so, wie ihn der Impressionist sah: er reißt das Erlebnis momentan in sich. Doch er malt das Bild eben nicht mehr sofort bei oder nach dem Erlebnis, sondern er geht nach Hause und malt erst hier die Erinnerungs-Vorstellung an jenes Ereignis, wie sie sich, hier bereits mit etwa noch anhängenden Erlebnissen, eben noch in seinem Bewußtsein vorfindet. Doch in der Weiterführung des Prinzipes ist diese Art der Konzeption nicht auf das Verfahren der „Zentralstellung" einer Haupt-Impression beschränkt. Es ist dem Futuristen auch möglich, in längerer Zeitspanne eine Reihe von Situationen zu erleben. Jede einzelne gibt eine Impression. In der Erinnerung wachsen nun diese Impressionen mehr oder weniger ineinander. Sie halten dabei wieder entweder mehr gesondert Teil neben Teil; oder sie bilden ein mehr ungeordnetes Konglomerat. Immer aber werden die Erinnerungen so, wie sie sich bieten, ob ganz oder zerstückt, ob klarer in den Teilen geschieden oder unklar in Einen Knäuel verworren, ohne jede bewußte und willkürliche „Ordnung" auch im Bilde beibehalten. —

Wir wollen nach dem Beispiele der ersten Gestaltungsweise, des „Festhaltens einer Zentral-Impression“, die sich damit stetig an den Impressionismus anschließt, noch einige Beispiele der anderen beiden Gruppen durchsprechen, die von der impressionistischen Bewußtseinslage immer weiter wegführen.

„Die Erinnerung einer Nacht“ von Russolo gibt ein völlig durchsichtiges Beispiel jener anderen Art, bei der mehrere Erinnerungsbilder in ziemlich deutlicher Trennung Teil neben Teil bewahrt werden. Abb. 76.

Am Tage nach einer durchlebten Nacht geht Russolo daran, die „Erinnerungen“, die ihm geblieben sind, in einem Bilde darzustellen. Er findet im Bewußtsein, so wie es jedem von uns in gleicher Weise geschehen könnte, Teile von Bildern einzelner Erlebnisse, die sich durch besondere Einprägsamkeit oder auch zufälligerweise vor allen übrigen erhalten haben. Er könnte nun wohl an Eines dieser Elemente anknüpfen und von dem Teilstück des Erinnerungsbildes aus die Gesamtsituation rekonstruieren. Doch gerade diese Rekonstruktion zum festen Gefüge bedeutet ihm eine Fälschung des wirklich in seinem Bewußtsein Vorhandenen, und er vermeidet sie deshalb. Er will in extremer „Ehrlichkeit“ die Summe der Erinnerungsvorstellungen in ihrem Fragmentarischen und Zerstückten lassen und sie, Teil neben Teil, so festhalten, wie er sie findet.

Die Erinnerung, die sich ihm am dauerndsten eingeprägt hat, ist die an das Mädchen, mit dem er die Nacht verbrachte. Zu ihr kehren die Assoziationen immer wieder zurück. — Er sah das Mädchen neben sich sitzen, im Profil, mit charakteristischer Biegung des Halses zu Schulter und Brust. Rechts unten im Bilde hält er diese Erinnerung fest. — Vor ihr schließt sich der Raum ganz unklar und verschwommen mit den vielen Figuren aller anderen Menschen, die den Saal mit ihrem Gewimmel füllten. Sie waren ihm nicht wichtig, sie waren bloß die Folie für die Eine, die er wirklich sah. So bleiben sie klein, undeutlich und verworren. — Dann steigt das Gesicht des Mädchens mit seinen großen Augen, mit dem roten Mund und den aufeinandergepreßten Lippen im Erinnern empor. Links oben im Bilde malt er es. — Ihre Hand lag neben dem Sektglas auf weißem Tischtuch. In sprechender Biegung des Gelenkes und Handrückens hat er sie gesehen und behalten. Und Jeder wird zugeben, daß gerade das Haften derartiger Erinnerungs-Stücke: einer Bewegung, einer Hand, eines Lächelns, eines Blickes . . . etwas durchaus Wirkliches und

Alltägliches, uns Allen Bekanntes ist. Links unten im Bilde malt Russolo diese „Teil-Impression“. — Dann steigt die Erinnerung auf, wie er mit dem Mädchen Arm in Arm und eng aneinandergeschmiegt nach Hause ging, gegen den Morgenwind vorgebeugt. Dunkel hebt sich seine Silhouette vom unteren Bildrand empor. Das Mädchen drängt sich an seine rechte Seite, vorgebeugt wie er, heller und duftiger gemalt, doch im Kopf, in der Rückenlinie und an dem durch das Kleid dunkel hindurchschimmernden linken Beinkontur deutlich zu erkennen. — Sie gingen der aufgehenden Sonne entgegen, die ihre Kreise über den Horizont hob. — Zwischen ihnen und der Sonnenscheibe bewegten sich gespenstisch zwei kleine dunklere Figuren, deren Schatten sich lang hergreifend über den Boden legten. — Ein Lastwagen mit zwei schweren Pferden zog vorbei, eine Begegnung mit der erwachenden Arbeit der Stadt. Er findet sich als verschwommener Teil-Rest im Erinnern und wird über dem Profilkopf in der Mitte des Bildes als Silhouette gegeben. — Rechts davon füllt die gänzlich unklare Fassade eines Hauses mit dunklen Fensterlöchern den Raum. Sie verschwimmt als verwischter Erinnerungsrest im Dämmer des fast völlig unbewußten Sehens. —

Nun, wo das Bild in seinem sachlichen Inhalt klar geworden ist, scheue man nicht die Mühe, in völlig lässigem Gefühl und mit gänzlich gelöster Aufmerksamkeit, gleichsam im Träumen mit halbgeschlossenem Auge den ganzen Konzeptionsweg gefühlsmäßig zu wiederholen. Man denke sich in das Bewußtsein des Malers und träume in willkürlicher Reihenfolge zurück: die Hand der Geliebten vor schlankem Kelch auf weißem Linnen . . . ihre Augen und ihr Mund . . . ihr Profil über Hals und Brust . . . der Weg aus dem Ballsaal durch die Schauer der Morgenkühle . . . Arm in Arm der aufgehenden Sonne entgegen . . . vor ihren glühenden Kreisen gespenstisch zwei Schattenmänner . . . ein Lastwagen poltert in der Ferne vorüber . . . Dämmer rundum: natürlich, ungezwungen und „wirklich“ bietet sich der Gefühlsgehalt des Werkes dem Erleben.

Es bleibt nichts mehr zu erklären. Brachte der „Zug“ von Russolo erst die Vereinigung zweier Erinnerungsgebilde, so gibt nun dieses Bild bei weiter ausgreifendem Thema die Vereinigung einer ganzen Anzahl von Erinnerungen. „Herzlich banal“ wird man sagen. Dies sei ohne weiteres zugegeben. Doch diese Aussage fällt bereits ein Werturteil. Und vorerst handelt es sich ja bloß

um das „Verstehen" des Bildes. Nach diesem Verstehen der Formung und der seelischen Einstellung wird aber wohl niemand mehr von einem lügnerischen oder unsinnigen Verhalten der Futuristen sprechen können. Sie sind sicherlich nicht minder aufrichtige und geistig „normale" Maler als alle anderen. Und ihre Bilder sind auch kein „Bluff", sondern durchaus ernst gemeint und ernst zu nehmen. Die Einigkeit über das ihrer künstlerischen Gestaltung zugrunde liegende Gefühl ist bei gutem Willen wohl auch hier unschwer zu erreichen. Mag auch nach der Analyse, je nach dem vorliegenden individuellen Habitus, der Eine dies Gefühl als „bereicherndes Erlebnis" annehmen und damit „schön" finden; der Andere es als „nichtssagend" oder für ihn minderwertig ablehnen.

Sicher ist aber dabei, daß hier ein geradezu fanatischer Naturalismus am Werke ist, die letzte unerbittliche Phase jener Entwicklung, die mit Courbet begonnen hatte. Denn Naturalismus bleibt auch noch und bleibt gerade diese futuristische Einstellung. Lautet doch einer ihrer Leitsätze, „daß in der Art, die Natur wiederzugeben, vor allem Aufrichtigkeit und Reinheit liegen müsse". Man erlebt und malt jetzt nur nicht mehr die an der Außenwelt ständig „kontrollierten" Wahrnehmungen, sondern man malt die stückhaft-fragmentarischen „Erinnerungs-Reste" so, wie man sie bei nach innen gerichtetem Blick tatsächlich vorfindet. Man vermeidet dabei streng jede „phantasiemäßige" Veränderung der Erinnerungen, die sich ja bei dem so Fluktuierenden, Unfesten dieser Gebilde so leicht einstellt und sofort gänzlich in die naturferne Gestaltung führen würde. Ja, man vermeidet peinlich selbst jedes bewußte „Ordnen" der Erinnerungsfragmente; man „überrascht" gleichsam das gänzlich unvorbereitete Bewußtsein beim Spinnen seiner bildhaften Erinnerungsvorstellungen und malt diese in fanatisch-naturalistischer Verbissenheit so ab, wie sie die nach innen gerichtete Aufmerksamkeit antrifft. Und auch die Bewußtseinsinhalte des Menschen sind ja etwas „Wirkliches". Sie mögen eine völlig andere Struktur haben, als die äußere Umwelt. Aber sie haben als lebendige Bewußtseinsinhalte „Existenz". Sie sind da und wirklich. Und insoferne sie Bildvorstellungen sind, müssen sie auch gemalt werden können. —

Als Beispiel eines Bildes aus jener anderen Gruppe von Erinnerungs-Formen, bei der sich an eine Haupt-Impression eine Kette von Assoziationen geringerer Wichtigkeit anschließt, wählen wir das Bild von Boccioni: Das Leben der Straße dringt in das Haus.

Abb. 77.

Boccioni hat sein Bild — im Katalog der ersten Futuristen-Ausstellung in Berlin vom Jahre 1912 — selbst erläutert: „Der vorherrschende Eindruck des Bildes: Wenn man ein Fenster öffnet, tritt der ganze Lärm der Straße, die Bewegungen und die Gegenständlichkeit der Dinge draußen plötzlich in das Zimmer. Der Maler beschränkt sich nicht darauf, wie ein Photograph das wiederzugeben, was er von dem kleinen, viereckigen Ausschnitt seines Fensters aus sieht. Er bringt alles auf das Bild, was man auf einem offenen Balkon von allen Seiten übersehen kann."

Sehr klar sind Künstler-Analysen ja selten. So wird auch hier das Bild selbst deutlicher sprechen.

Zuerst wird eine große Rückenfigur in heller Bluse klar, die sich vom unteren Rand aus, etwas aus der Mitte nach rechts hin verschoben, über das Geländer eines Balkones in die Tiefe des Bildes hinein zur Straße hinabbeugt. Im Mittelgrunde des Bildes, gegen den Hintergrund hin stark ansteigend, wird ein großer Bauplatz sichtbar. Die Stangen der Gerüste ragen spitzig hoch in die Luft, Mauerwerk und die Figuren der Arbeiter dazwischen, im Tragen, Graben, Schieben und Laufen werden bald deutlich. An der rechten und an der linken Seite, sowie im Hintergrunde begrenzen Miethäuser den Bauplatz. Links am Bildrande, etwas oberhalb der Mitte, ist noch ein Balkon zu erkennen, auf dem sich eine kleine hell gekleidete Figur mit dunklem Kopf und Armen über das Geländer lehnt. Pferdegestalten, die offenbar vom großen Balkone aus von der vorgebeugten Hauptfigur auf der vorne am Bauplatz vorbeiführenden Straße gesehen wurden, werden nahe um die Figur als Erinnerungsstücke willkürlich angeordnet. Der Beschauer sah sie tief unter seinen Füßen und hält sie in der Erinnerung daher auch unten um sich herum fest. Ein Pferd trabt aus der linken unteren Bildecke diesseits des Balkongeländers vor und hat vor seinem Kopf das Rad eines Lastwagens, der in der Aufsicht gegeben ist; über diesem Wagen wieder das Stück eines Pferdes, das seinen dunklen Hals und Kopf nach rechts gegen den linken Oberarm der Figur hin reckt; ein Pferd trabt rechts an der Hüfte der Figur vorbei, wie unter ihrem Arm hervor in die rechte untere Bildecke. Gerade unter ihm steht die kleine Figur eines Arbeiters, der die Hand auf den Rücken legt.

Die seelische Einstellung ist nach allem Vorangegangenen klar. Der Maler hatte von einem Balkon herab das treibende Leben der Straße und das ver-

wirrte Wogen auf einem großen Bauplatze erlebt. Er hat sich dabei selbst als derartig über das Gitter gebeugte Figur empfunden und „gesehen“. Ins Atelier zurückgetreten malt er diesen Komplex. Er schaut gleichsam sein Bewußtsein von innen her an, findet sich dabei selbst als Hauptfigur und malt sich darum als Zentrum des Ganzen mitten ins Bild hinein. Auf diese Weise hofft er zu erreichen, daß „auch der Beschauer selber in der Mitte des Bildes stehen werde“. „Um den Beschauer in der Mitte des Bildes leben zu lassen, muß das Bild die Zusammenstellung dessen sein, an das wir uns erinnern und dessen, was wir sehen.“ — Um die Mittelfigur als Kern der Erinnerungen herum malt Boccioni dann gegen und ineinander verschoben die übrigen Erinnerungsreste des Erlebten. Fluktuierend, verwaschen, zerstückt, in regelloser Anordnung.

Dabei gibt dieses Bild ein Beispiel eines in der Grundkonzeption futuristischen Bildes, das mit kubistischen Elementen durchsetzt ist. Wir haben ja schon im Anfang dieses Kapitels darauf hingewiesen, daß wir der Analyse wegen die einzelnen Entwicklungslinien trennen, daß aber im lebendigen Kunstschaffen selbst die verschiedenen Formungen die mannigfachsten Verbindungen miteinander eingehen. So werden die Häuser des rechten Bildrandes hier an den „Eiffelturm“ Delaunays erinnern. Sie fallen zusammen, sind aber im Stürzen kubistisch gefaßt und bis in die Einzelformen hinein stereometrisiert. — Abb. 78.

Das folgende Bild, die „Ruhelose Tänzerin“ von Severini, gebe vorerst ein weiteres Beispiel für dieses Zusammenlaufen verschiedener Entwicklungslinien. Es ist in der Grundkonzeption futuristisch, zeigt aber im Detail kubistische und besonders pointillistische Formung.

Die futuristische Einstellung kann wohl an dieser Stelle bereits, ohne Mißverständnisse befürchten zu müssen, durch einige Sätze aus dem zweiten „Manifest der Futuristen“ selbst — im Katalog der ersten Futuristen-Ausstellung Berlin 1912, Verlag „Der Sturm“ — erläutert werden. „Unser immer wachsendes Wahrheitsbedürfnis kann sich nicht mehr mit Form und Farbe begnügen, wie sie bisher aufgefaßt worden sind, die Geste, die wir auf der Leinwand wiedergeben wollen, wird kein ‚festgehaltener Augenblick‘ des universellen Dynamismus mehr sein. Es wird einfach ‚die dynamistische Empfindung‘ an sich sein. In der Tat, alles bewegt sich, alles rennt, alles verwandelt sich in rasender Eile. Niemals ist ein Profil unbeweglich vor uns, sondern es erscheint

und verschwindet unaufhörlich. Da das Bild in der Netzhaut verharrt, vervielfachen sich die Gegenstände, wenn sie sich bewegen, sie verlieren ihre Gestalt, indem sie einander verfolgen, wie überstürzte Vibrationen in dem Raum, den sie durcheilen."

Diese vielfachen Eindrücke lassen sich nun bloß aus der Erinnerung gestalten. Das Erlebnis, das eine Tänzerin dem Maler bot, mußte ihm ein besonders geeignetes Beispiel scheinen. Wir wissen bereits, wie Degas in der „Balleteuse" oder in der „grünen Tänzerin" das Problem gefaßt hat. Severini bleibt während des Erlebens selbst passiv. Er reißt nicht einen charakteristischen Moment heraus, sondern er häuft die Eindrücke. Er sieht bald dies, bald jenes deutlich, läßt es in seiner Bewegung kommen und wieder verschwinden, bewahrt hier ein Stück, dort ein Ganzes im Bewußtsein und breitet dann die Erinnerungen über die Fläche. Links Kopf und Brust der Tänzerin im Profil, von den blendenden Strahlen der oben in der Mitte glühenden Bogenlampe zerfressen. Doch der scharfe, leicht zusammengezogene Mund und das große kreisrunde Auge unter dem dunklen Wimperstreifen bleiben deutlich. Rechts das Gesicht en face, mit dem anderen Auge und den vollen Lippen. Zwischen diesen beiden großen Köpfen gibt er die Tänzerin klein in ganzer Figur. Rein in Profilstellung nach links, mit zur Bogenlampe hin erhobenen Armen, dunkler Frisur, halbdunklem Leib und Beinen. Der Körper ist in kubistischer Formung aus drei Pyramiden-Stumpfen aufgebaut, die an der Brustlinie und an der Taillenlinie zusammenstoßen. In gleicher Höhe erscheint links am Rande Kopf und Oberkörper der Tänzerin noch einmal, nun en face gesehen. Schief unter dieser zweiten kleinen Figur sitzt — gerade hinter Hals und Schulter und unterhalb der Frisur des linken großen Kopfes — eine kleine männliche Figur, in Abendtoilette und Zylinder, mit weißer Hemdbrust und dunkler Krawatte. Die übrigen Teile des Bildes bestehen aus unregelmäßig begrenzten „kubistischen" Formen. Innerhalb dieser geometrischen Grenzen ist dann das Bild in buntestem farbigem Wechsel von pointillistischen Farbentupfen erfüllt. —

Abb. 79. Als Beispiel der dritten und am weitesten fortentwickelten futuristischen Gruppe, als Beispiel eines vollkommen einheitlich verwirrten Erinnerungs-Konglomerates, diene der „Pan-Pan-Tanz im Monico" von Severini. „Eindruck des Lärmes einer Musikkapelle, die champagnertrunkene Menge, der

perverse Tanz der Artistin, das Gelächter und der Farbenreichtum in dem berühmten Nachtlokal auf dem Montmartre.“ So schildert Severini selbst sein Bild. Die Analyse ist insofern nicht rein, als sie sich nicht nur auf anschauliche Elemente stützt, sondern, völlig gleichgeordnet, auch Eindrücke heranzieht, die nicht bildhafter, sondern — Gelächter, Lärm — akustischer Natur sind und deshalb nur in übertragenem Sinne optisch dargestellt werden können. Einige Sätze aus den allgemeinen Erörterungen des „Kataloges“ werden die Absicht Severinis klarer hervortreten lassen. „Immer wieder malen sie — die rein kubistischen Maler — das Unbewegliche, Erstarrte und alle statischen Zustände der Natur; sie verehren den Traditionalismus Poussins, Ingres' und Corots, der ihre Kunst alt macht, sie versteinert mit der Hartnäckigkeit des Passeistischen, die uns unverständlich ist. Von einem gänzlich futuristischen Standpunkte dagegen suchen wir einen Stil der Bewegung, der vor uns noch niemals versucht worden ist . . . Gleichzeitigkeit der Atmosphäre, folglich Ortsveränderung und Zergliederung der Gegenstände, Zerstreuung und Ineinanderübergehen der Einzelheiten, die von der landläufigen Logik befreit eine von der anderen unabhängig sind . . . Man muß, über die Undurchsichtigkeit erhaben, auch das geben, was man nicht direkt sieht, was rechts, links und hinter uns ist, nicht den künstlich verengten Lebensausschnitt, der zwischen Theaterdekorationen eingeklemmt zu sein scheint . . . In einigen Bildern vervielfachen die Vibration und die Bewegung unzählige Male den Gegenstand. So haben wir unsere Behauptung verwirklicht, daß das laufende Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine hat.“ Und schließlich mag noch die geschlossene Analyse eines Erlebnisses hierher gesetzt sein, das in „futuristischer“ Art vielfache Anschauungen in Eine Erinnerung bindet. „Die sechzehn Personen, die sich in einem im Gang befindlichen Autobus befinden, sind einmal eine, zehn vier oder drei Personen; sie sind unbeweglich und ändern ihren Platz; sie kommen, gehen, hüpfen auf die Straße, plötzlich von der Sonne verschlungen, dann setzen sie sich wieder hin wie ewige Symbole der allgemeinen Vibration. Wie oft sahen wir auf der Wange der Person, mit der wir uns unterhielten, das Pferd, das dort hinten am anderen Ende der Straße daherlief.“

So schließt sich auch hier im „Pan-Pan-Tanz“ die große Anzahl von Eindrücken, die eine lange im Ballsaal verbrachte Nacht der Anschauung und dem Erleben vermittelt hat, zu einem geschlossenen Konglomerat von Formen

und Farben zusammen. Im Detail sind diese Formen kubistisch, im Ganzen ohne jede fest dauernde Grenze. Das Gewimmel und Durcheinandergehen, das wirbelnd Bewegte und unklar Verworrene des Drängens und Schiebens, des Hastens und Jagens einer großen Ballgesellschaft ist erinnerungsmäßig gestaltet. Nichts einzeln Gesondertes wurde im Erlebnis, und nichts einzeln Gesondertes wird auch in der Bildgestaltung klar. Die Grenzen sind verwischt, die Formen zerrissen, die Leiber zerstückt, die Teile ineinander geschoben. Ein Arm sitzt an einem Kopf, ein Bein am Arm, Flaschen und Gläser sitzen in den Leibern, Tische und Stühle wachsen ineinander und durch die Figuren hindurch. Die Großform also ist zerbrochen und die Teilstücke dann, eckig und kantig zu kubistisch festen Kleinformen gefaßt, aneinander und ineinander geschlossen. So erweckt das Bild das Gefühl des ständigen Durcheinandergehens, der ruhelosen Bewegung, des „andauernd Momentanen". Nun, wo nichts, nicht einmal der kleinste Kern-Kreis einer Fixation mehr geschlossene Naturform zeigt, wo man jeden Teil beliebig von seiner Stelle entfernen und an anderem Platze einfügen könnte, wo das Auge ohne jede Orientierung über das Ganze läuft, nun ist tatsächlich jede „Fixation" geschwunden. Konnte man ein objektiv-naturalistisches Bild in seiner durchgängigen Deutlichkeit überall fixieren, weil auch der Künstler selbst das Objekt überall deutlich in den Blick genommen hatte; so kann man bei diesem Bilde deshalb überall hinsehen, weil gar nichts mehr deutlich fixiert ist. Das Auge wirrt über die Fläche, wie die Erinnerungen durch das Bewußtsein wirren.

Russolo gab im „Zug in voller Fahrt" zwei Erinnerungsbilder, in den „Erinnerungen einer Nacht" deren etwa zehn in einem Werke vereint. Hier beim „Pan-Pan-Tanz" Severinis kann man überhaupt nicht mehr nachzählen. Ungeordnet und beweglich bleibt das Gefüge; und es soll, nach dem Willen des Malers und nach dem Wesen des Erlebnisses, auch so bleiben. Für die Darstellung des gänzlich in sich Verwirrten eines reichen, andauernd bewegten Geschehens ist diese formale Fassung tatsächlich geeignet. In den Farben ist das Bild dabei strahlend und leuchtend, funkelnd und flimmernd. Es gibt den Eindruck herber Lustigkeit, höchster Ausgelassenheit in zügelloser Bewegung. Und in diesem Sinne bietet das Bild tatsächlich ein stark positiv betontes Erlebnis. Denn wir suchen ja im Gefühlsleben nicht nur die Eindrücke der Größe oder der Innigkeit, die allerdings durch eine derartige Formung niemals

gegeben werden könnten. Sondern auch frische Heiterkeit und ausgelassene Lebensfreude erleben wir als lustvoll.

Fragen wir nun, wie sich diese futuristischen Bilder in die allgemeine Entwicklung zur „Formfestigkeit“ des Bildbaues einfügen, so finden wir nur Eine neue Tatsache. Im Detail werden durchaus die uns schon bekannten Resultate des reifen Pointillismus und Kubismus übernommen. Doch im Gesamtbau bringt die spezifische Haltung des „Malens von Erinnerungen“ immerhin etwas Neues.

Schon bei Russolo kann man im Bilde der „Erinnerungen einer Nacht“ eine bereits gleichmäßigere Ausgestaltung einzelner Bildteile beobachten, als sie in den hoch-impressionistischen Bildern gebracht war. Es lag ja auch keinerlei Anlaß vor, hier noch den Fixationskreis und seine Umgebung in verschiedener Deutlichkeit zu bringen, da die einzelnen Erinnerungsteile ja für das Bewußtsein den gleichen Deutlichkeits-Wert besitzen konnten. Im Pan-Pan-Tanz, dessen Erinnerungs-Gestaltung überhaupt keine Haupt- und Nebenteile mehr unterscheidet, ließ dann Severini konsequenterweise die Verschiedenheit der Deutlichkeit in der Ausgestaltung der einzelnen Bildteile vollkommen fallen. Er gibt die Erinnerungsreste zwar durchaus im Detail zerstückt und wahrt dem Bilde damit das kaleidoskopartig Wechselnde des Verwirrten einer Erinnerung an eine andauernd bewegte Menge; doch er behandelt die vielen Detailstücke untereinander in durchaus gleicher Weise. Durch die völlig gleichmäßige Verteilung dieser in sich verwirrten Stücke über die ganze Bildfläche hinweg und durch ihr Zusammenballen zu einem geschlossenen Konglomerat wird dann der Komplex im Ganzen wieder einheitlicher und erlangt so eine gewisse „Gesamt-Festigkeit“.

Von dieser Seite aus könnte man also, trotz alles futuristisch Zerstückten der sachlichen Inhalte, wieder von einem „Bau“ des Bildes sprechen. Nur ist diese Stabilität völlig anderer Art als die Cézannes oder als die des reifen Pointillismus und Kubismus. Sie ist gleichsam die Stabilität des „zusammengewachsenen Gesamtrestes wechselnder Eindrücke im dauernden Erinnerungsbild“. Nicht die Stabilität der organisierten Form also, sondern die des formlos Geballten ist erreicht. Immerhin aber ist das Bild im Ganzen des „Konglomerates“ zu dauernderer Festigkeit gebracht. —

Mit dem Bilde Severinis ist aber nun auch die rein futuristische Linie in jene Sackgasse gelangt, in die, wie beim Pointillismus und beim Kubismus,

auch hier der Weg führen mußte, sowie die Künstler daran gingen, eine Übergangsphase der allgemeinen Entwicklung für sich gesondert und selbständig auszubilden. Variationen des Themas sind natürlich in hundertfacher Weise möglich. Doch das Kernerlebnis bleibt bei allen dasselbe.

Diese Erstarrung des Erinnerungsbildes zu einem einheitlichen Konglomerat ist es aber auch, die den Ausbau aller jener neuen Möglichkeiten endgültig abschneidet, die die Bildgestaltung der ersten Erinnerungserzählungen zu eröffnen schien. Allerdings mag hierzu auch eine europäische Bild-Gepflogenheit beigetragen haben, deren Änderung das Publikum nicht so ohne weiteres zu folgen gewillt war.

Denkt man an die früheren futuristischen Bilder zurück, so erkennt man als neues Element gegenüber dem Impressionismus auch jenes Bestreben der Maler, das darauf ausging, die Zeit in ihrer Erstreckung in die Bildkonzeption zu nehmen. An sich war dieses Bestreben, in einem Werke der Malerei oder der Plastik auch zeitlich aufeinanderfolgende Geschehnisse darzustellen, keineswegs so unerhört, wie das Publikum glaubte. Es schien nur für die europäische Malerei unserer Tage eine Revolution. Geht man aber zu fremden Kulturen oder geht man in frühere Zeiten unserer eigenen Kultur zurück, so findet man mannigfache Beispiele ähnlicher Gesinnung.

Außerhalb des europäischen Kulturkreises vorerst kennt etwa der Ostasiate auch heute noch die Sensationen gemalter langhin ausgesponnener Geschichten. Sein Rollbild, das einige Meter Länge haben kann, gibt ihm diese Möglichkeit. Dort ist Kulturkonvention, was bei uns den äußersten Widerspruch erregte. Der Ostasiate rollt ein derartiges Bild nach und nach vor sich ab, er wandert mit dem Heiligen durch ganze Länder, erlebt Abenteuer nach Abenteuer, Szenerie nach Szenerie, steigt vom Gebirge ins Tal, folgt dem Flußlauf durch die Ebene, von Stadt zu Wiese und Feld, durch Wälder zum Meere, erlebt gemalte Peripetieen der dramatischen Handlung, verfolgt einen Helden von seiner Geburt bis zum Tode. Er „liest“ in dieser Weise die gemalten Geschichten. Und er denkt nicht daran, aus der bildlichen Darstellung zeitlich aufeinanderfolgender Situationen eine ästhetische Streitfrage zu machen.

Doch auch innerhalb des abendländischen Kulturkreises findet man das Bestreben vielfach vertreten, zeitlich aufeinanderfolgende Geschehnisse auch innerhalb der bildenden Künste darzustellen. Von den frühesten Zeiten bis in

unsere Tage: von den assyrischen und ägyptischen Mauerbildern an, über die Relieffriese der Griechen, etwa den Panathenäen-Fries der Akropolis in Athen, über die mittelalterlichen Bilder-Zyklen in den Kirchen bis zu den Fresken der Klassizisten des neunzehnten Jahrhunderts. Es ist auch gar kein Grund einzusehen, warum man der Malerei die Darstellung zeitlich aufeinanderfolgender Geschehnisse in räumlich zusammenhängender Darstellung prinzipiell verbieten sollte. Alles was gefühlsmäßig wirksam wird, ist ästhetisch erlaubt und gerechtfertigt. Sieht man aber die Entwicklung der Geschichte der bildenden Künste im Abendlande auf dieses Element der zeitlichen Erstreckung der gemalten und gemeißelten Bildinhalte hin an, so läßt sich feststellen, daß sich seit der Erfindung der Buchdruckerkunst die Vorliebe der bildenden Künstler immer mehr dem Herausgreifen der Hauptszenen der Geschichten zugewendet hat. Es geschah dies aus rein seelisch-ökonomischen Gründen. Die gedruckte Heiligenlegende oder Fabelgeschichte erreichte mit weit geringerer Mühe und in viel intensiverem Grade die Gefühlsvermittlung, die in spezifischer Weise gerade lang hingesponnenen Geschehnissen zu eigen ist. Und jenes Ökonomie-Prinzip, das im gesamten seelischen Leben der Menschen doch letzten Endes die Verteilung der Aufgaben nach dem Gesetz des möglichst geringen Kraftaufwandes zur Erreichung eines Zieles zu regulieren strebt, führte im Abendlande in den bildenden Künsten immer mehr zur Ausbildung der zeitlich „geschlossenen" Bildgestaltung. Denn gerade die Haupt-Szenen der Geschichten, die Verkündigung oder die Kreuzigung oder die Auferstehung, boten sich der bildhaften Darstellung besonders an. Dort, wo an einem Höhepunkt der Erzählung oder bei der Katastrophe der Handlung gerade das Strecken der Beschreibung in die zeitlich hintereinanderfolgenden Worte der Geschichten den dramatischen Aufbau so leicht schädigen konnte, gerade dort bot die mit Einem Blick faßbare bildliche Darstellung außerordentliche Vorteile. So gewöhnte sich die europäische Menschheit immer mehr daran, zeitlich-gefühlsvermittelnde Vorgänge aus Büchern zu erleben, im Bilde aber innerhalb seiner vier geschlossenen Rahmenleisten auch eine zeitlich in sich geschlossene und einheitliche Darstellung zu suchen.

Gleichwohl finden sich auch in Europa noch nach 1450 die mannigfachsten Bestrebungen, die Gefühle der zeitlichen Folge von Geschehnissen auch innerhalb der bildenden Künste zu vermitteln. Denn wenn auch nach der Erfindung

der Buchdruckerkunst das Lesen von Büchern aus einer Beschäftigung der Gelehrten immer mehr zum Besitze der Allgemeinheit wurde, so gab es doch jahrhundertelang immer noch so viele des Lesens Unkundige, daß die zyklischen Bilder-Bücher und Bilder-Wände auf ein großes Publikum rechnen konnten. Gerade die religiösen Bestrebungen, die ihre größte Gemeinde ja immer in den Kreisen der „Un-Gebildeten", also nicht durch das Lesen und Lernen zu größerer Erfahrung Geführten, suchten und fanden, behielten für ihre Zwecke die erzählenden Bilder noch lange bei. So wäre der Weg nicht völlig unvorbereitet gewesen, den die Futuristen hätten gehen können. Und es lag scheinbar tatsächlich nur an den durchwegs kleinen Begabungen dieser Malergruppe, daß diese Art der Gestaltung nicht durch die Intensität, mit der sie Erinnerungen in ihrem reihenden Wechsel brachte, zu neuem Reichtum erweckt wurde. Man denke sich die „Erinnerungen einer Nacht" als Erinnerungen eines wirklich selten begabten Künstlers. Er würde nicht die Banalitäten großer runder Augen, nicht das Allnächtliche eines Dekolletés ins Bild bringen. Er würde mit eigenartiger und seltener Seele eine solche Nacht durchwachen, er würde dabei Dinge erleben, die nicht Jeder von uns in gleicher Weise schon tausendfach erfahren hat; und er würde dann die Erinnerungen an diese Erlebnisse in fließende und treibende, dabei in neuartig vereinte Formen fassen, so wie eben eine originelle, seltene Seele sie besonders erlebt. Bilder höchsten Reizes, seltensten Baues, durchaus neuartiger Gestaltung könnten so von einem Genie geschaffen werden. Man denke etwa an die „Palmström-Gedichte" von Christian Morgenstern, die in typisch-futuristischer und dabei so origineller und reizvoller Weise „Erinnerungs-Fetzen", regellose Assoziationen in ihrem spielenden Aneinanderreihen und willkürlichen Fortspinnen verwerten. Hier in der Malerei aber, wo nur Durchschnittsmaler am Werke saßen, wurde das Gespinst banal, die Einzelformung flach, die Farbe unleidlich. Und der von den Futuristen andauernd wiederholte Ruf: „auf dem Gipfel der Welt stehend, schleudern wir unsere Herausforderung den Sternen zu", wirkt umso grotesker, je mittelmäßiger die Begabungen sind, die sich dieser künstlerischen Gestaltungsart zugewendet haben.

So verläuft dieser eigentliche Futurismus, das Malen „nach eben geschlossenem Auge", in die Banalität und in die Seichtigkeit des Dilettantismus. Wir können diese ganze Gruppe, so sehr sie vom psychologischen Standpunkte aus

interessante Probleme bot, in Ruhe ihrem Schicksal überlassen. Sie wird mit den bisher bekannten Künstlern in der Zukunft keine wesentliche Rolle mehr spielen. —

Doch die Gruppe jener Maler, die sich „Futuristen" nannten, war nicht einheitlich orientiert. Neben den eben beschriebenen Bildern finden sich eine ganze Reihe anderer, die angesichts der Entwicklung vom Naturalismus in den Expressionismus von weitaus größerem theoretischem Interesse sind. Denn erst diese zweite Reihe führt in das eigentlich expressionistische Problem. Von diesen Bildern geht tatsächlich ein Weg in die Zukunft.

Sie erfordern als Übergangsbilder vielleicht ein noch willigeres Eingehen auf ihre keimhaften Versprechungen, als alle vorigen. Wo das reine Erinnerungs-Malen so bald in die leichtest durchschaubare Banalität lief, ergeben sich hier Probleme höchster Wichtigkeit für die Zukunft. Sie sollen im Umkreis der Gruppe dieser Vorläufer auch nur im Wesentlichen besprochen werden. Ihre Früchte werden erst in der Zukunft reifen, soweit sie nicht von den zwei individualistisch stärksten Persönlichkeiten des Überganges, von van Gogh und von Hodler, bereits vorausgenommen wurden.

Ein Bild, das von allen bisher besprochenen wohl die meisten formalen Schwierigkeiten für die Analyse bietet, bildet den Anfang dieser Reihe. „Die rüttelnde Droschke" von Carra. Abb. 80.

Carra erklärt in seiner Analyse, daß er den „zweifachen" Eindruck malen wollte, den das Rütteln einer alten Droschke „bei den Insassen und bei den Vorübergehenden" hervorruft.

Man gehe mit gutem Willen an das Nachleben des Gefühles dieses Bildes. Man erinnere sich an die körperliche Verfassung, in die man bei längerer Fahrt in einer alten Pferdedroschke gerät, die bei verbrauchter und unwirksamer Federung des Wagenkastens über schlechtes Straßenpflaster hinpoltert. Man wird nach einiger Zeit körperlich völlig zerrüttelt sein. Die einzelnen Gelenke des Körpers scheinen zu klappern, die Weichteile lose an den Knochen zu hängen, das Skelett bloß mehr locker und dürftig zusammenzuhalten. Eine Art geistiger Betäubung, ein Schwindelgefühl von ganz eigentümlicher Art pflegt sich einzustellen. Steigt man aus dem Wagen und fühlt wieder festen

Boden unter den Füßen, so muß man, wie man zu sagen pflegt, erst seine „Knochen wieder zusammensuchen“, so sehr hat man das Gefühl vollständiger Lösung und Lockerung des körperlichen Gefüges.

Es mag grotesk scheinen, sich ein derartiges Thema als Bildvorwurf zu wählen. Das Interesse des Nachfühlenden ruht auch keineswegs bei diesem banal-kindlichen Gefühls-Inhalt. Sondern in gewissen Eigenschaften der formalen Fassung, die nicht ohne Geist und Witz gebildet sind.

Carra malt ein völlig „zerrütteltes“ Bild. Ohne jede feste Form. Man muß sich die Teilstücke des Ganzen mühsam aus dem Verworrenen des Komplexes zusammensuchen. Die offene Droschke fährt von links nach rechts. Das erste, was deutlich werden dürfte, ist das in zwei Halbkreis-Teile zerbrochene rechte Hinterrad des Wagens, im Bilde links unten. Die Bruchflächen sind durch zwei parallele helle Streifen begrenzt. Hat man diese zwei Radhälften gefunden, so gehe man nach rechts hin weiter. Nahe an den Umfang der rechten Radhälfte legt sich das in seiner Innenwölbung dunkle Schutzblech des Wagens an. Er führt nach unten unmittelbar zu einer Art Rost von fünf nahe aneinandergelegten Stäben, die die Fußrast des Wageninneren in der Aufsicht geben. Ihrem Schwunge aufwärts folgend kommt man zum Kutschbock und von hier aus nach rechts vorne zu einem hellen Pferd, dessen Beine zwar unklar sind, das aber in Kruppe, Leib, Hals und Kopf bis zu den Scheuklappen deutlich wird. Die Schnauze des Pferdes ist durch den Bildrahmen überschnitten. — Vom Schutzblech des zerbrochenen Hinterrades rückwärts und nach links oben hin gehend wird noch der dunkle Wagenkasten klar. Alles Übrige über und unter dem Wagen ist durchaus verworren, mit Teilstücken erfüllt, die von irgendwelchen vorübergehenden Eindrücken des Malers herrühren.

Das Wesentliche und das Wichtige, weshalb wir dieses Bild überhaupt besprechen, liegt in Folgendem. Der Maler behauptet, den „Eindruck“ einer rüttelnden Droschke zu geben. Fühlt man sich aber in die abstruse Formgebung ein, so merkt man bald, daß nicht der äußere Seh-Eindruck der Droschke gemalt ist; sondern das innere Gefühl, das der Fahrende selbst nach vollendeter Fahrt von diesem Erlebnis in sich hat.

Auf so kindliche Weise dies auch erreicht ist: hier liegt die „Wende“ des Weges. Zwar in einer embryonalen Fassung, die größere Künstler übergangen

und in sich erledigt haben; doch mit einer Deutlichkeit der Gesinnung, die jeden Zweifel ausschließt.

Wir meinen jene „Wende von Außen nach Innen“, die wir als so bedeutsam für das künstlerische Schaffen am Anfange des Buches im Kapitel „Naturferne“ ausführlich besprochen haben. Kein Eindruck der Außenwelt wird mehr gemalt. Zum mindesten gibt dieser Eindruck nicht den Ausschlag. Auch nicht die Erinnerungsreste der Erfahrungen alles dessen, was der Maler während der Fahrt gesehen hat, geben die Konzeptionsstimmung. Sondern das innere Gefühl, das sich nach dem Erlebnis findet, wird gestaltet. In primitiver Weise wird dieses Gefühl der völligen Durch-Beutelung und des Zerrüttelten dadurch zu fassen gesucht, daß die Formen des Bildes selbst völlig zerrüttelt und zerbrochen werden. Doch jenes Gefühl, das diese Formen hätten, wenn sie Formen des Lebendigen wären, jenes Gefühl ist das innere Gefühl des Malers nach der Fahrt.

Wir wollen nichts weiter über dieses Bild sagen. Die Fassung, daß die Zerrüttelung der Formen dem Gefühle des Künstlers „Ausdruck“ geben soll, wäre schon zu stark. Sie würde das durchaus Embryonale dieser Bildung, den Millimeterschritt in der Richtung von der Impression zur Expression zu hoch bewerten. Diese Expression erscheint bloß als das ferne Ziel, dem derartige Klein-Wege, die von Talenten, nicht von Genies begangen werden, zustreben.

Einige dieser Millimeterschritte weiter führt dann das folgende Bild: „Der Abschied“ von Boccioni. Abb. 81.

Vom Bahnhof zurückgekehrt malt Boccioni aus der Stimmung des Abschiednehmens heraus die Reste seiner Erinnerungen. Und durchflicht sie mit eigentümlichen Linien.

Die Beschreibung beginnt wohl am besten bei dem Stück der Vorderansicht der Lokomotive, das oben in der Mitte des Bildes sichtbar wird: der Schlot und ein Teil des Kessels darunter, dahinter die Kurve des Kesselaufsatzes. Man gehe mit der durchgezogenen Mittellinie des Schlotes herunter und trifft auf ihr, gerade unter der horizontalen Mittelachse des linken Viertelkreises, mit dem der Kessel abschneidet — kubistische Elemente — auf die wiederholte Profilansicht des Schlotes. Geht man von hier aus links abwärts, so findet man einen nach links hin rein profilmäßig gestalteten, hell begrenzten

Kegel, der von einem dunkel ausgefüllten Halbkreis umschlossen ist; die vordere Kessel-Endigung der Lokomotive. Dort, wo sich unten die Basis dieser Kegelform mit der Halbkreislinie trifft, gehe man ein Stück nach links und dann ein Stückchen nach unten und findet, ganz dunkel ausgefüllt und scharf umrissen, den kleinen Puffer am vorderen Ende des Lokomotivrahmens. Geht man von hier aus über den Kegel wieder zum unteren Schlot zurück, so erkennt man rechts über der Nummer der Lokomotive — 6943: ein „zufällig gemerkter" Erinnerungsrest; man vergleiche die Hand vor dem Glase in Russolos „Erinnerungs"-Bild — die horizontale Kante des Oberbaues, die weiterhin nach oben und vorne zum Dach der Maschine oder eines Waggons führt. So dürfte der vordere, in reiner Profilansicht gegebene Teil der Lokomotive klar geworden sein. — Rechts über der Nummer bemerkt man eine nach unten hin offene Bogenlinie, von der aus zwei parallele Linien an den rechten oberen Bildrand hinaufführen: das Dach eines in die Lokomotive hineingeschobenen Personenwagens. Unter diesem Dach wird rechts bald die rechteckige Öffnung eines Fensters klar, aus dem sich eine Figur zu einem Kopf herunterzuneigen scheint. Die beiden Köpfe, die in geometrisch-kugeligen kubistischen Formen gegeben sind, stoßen innerhalb des rechteckigen Fensterrahmens aneinander. — Links gegen den Rand hin sieht man oben das eiserne Gitterwerk einer Signalstange aufragen, unter ihr in futuristischer Art Reste von Erinnerungsbildern an die Insassen des abfahrenden Zuges. Von diesen wird einer relativ deutlich. Gerade vor der Kegelspitze des vorderen Kesselendes findet sich die rechte Ecke eines schief gestellten Rechteckes, das als Waggonfenster zu deuten ist. Es wird von einer Figur voll ausgefüllt: zur linken Fensterecke gedrückt steckt sie den Kopf durch den Rahmen und greift mit ihrer Hand nach rechts unten. Sie gibt den Erinnerungsrest eines zu den Zurückbleibenden hingewendeten Insassen, der sich winkend aus dem Fenster des bereits abfahrenden Zuges beugt.

Das Bild würde die Mühe der Vereinigung dieser Teilstücke in der Anschauung nicht lohnen, wenn es sonst nichts enthielte. Was es interessant macht, sind aber nicht diese rein sachlichen Reste, sondern die Wellenlinien, die sich wie in einem Strome besonders von der rechten Seite her durch das Bild legen.

Wir fragen wieder die theoretischen Ausführungen des „Kataloges", um diesen Werken nicht etwa Absichten unterzuschieben, die die Maler selbst

nicht kannten. Wir finden hier einige in seltsamer Verworrenheit durch alles übrige versprengte Sätze, die das Wesen der neuen Ausdruckskunst verkünden, allerdings nur in ebenso embryonaler Weise wie die Bilder selbst. Um nun diesen, wenn auch kleineren, so doch ehrlich um ein Großes ringenden Künstlern nicht Unrecht zu tun, seien diese Sätze ausführlich hierhergestellt.

„Wir haben in unserem Manifest erklärt, daß man die dynamische Empfindung geben müsse, das heißt, den besonderen Rhythmus jedes einzelnen Gegenstandes, seine Neigung, seine Bewegung oder besser gesagt: seine innere Kraft. — Gewöhnlich betrachtet man das menschliche Wesen unter seinen verschiedenen Ruhe- und Bewegungs-Momenten in freudiger Erregung oder in melancholischem Ernst. — Aber man bemerkt nicht, daß alle unbelebten Gegenstände in ihren Linien Ruhe oder Wahnsinn, Trauer oder Heiterkeit erkennen lassen. — Diese verschiedenen Tendenzen geben den Linien, aus denen sie geformt sind, Gefühl und Charakter drückender Stabilität oder luftiger Leichtigkeit."

„Wenn wir malen, so übersetzen sich die Phasen eines Aufstandes, die sich mit Faustschlägen bedeckende Menge und der Angriff der Kavallerie auf der Leinwand durch Linienbündel, die allen in Konflikt geratenen Kräften entsprechen, indem sie dem Gesetz der allgemeinen Gewalttätigkeit des Bildes folgen. Diese „Linienkräfte" müssen den Betrachter einhüllen und mit sich fortreißen; er muß gleichsam mit den Persönlichkeiten des Bildes kämpfen müssen."

Und nun die wichtigste Stelle: „So gelangen wir zu dem, was wir ‚Malen der Seelenzustände' nennen. — In der malerischen Beschreibung der verschiedenen Seelenzustände gleicher Art können senkrechte, wellige, gleichsam erschöpfte, hier und da an Silhouetten leerer Körper angeklammerte Linien leicht die Sehnsucht und die Mutlosigkeit ausdrücken. — Konfuse, hüpfende, gerade oder krumme Linien, die sich angedeuteten, zufluchtsuchenden, eiligen Gesten beimengen, bedeuten chaotische Gefühlserregung. — Wiederum geben wagerechte, fliehende, eilende, kurz abgesetzte Linien, die rücksichtslos Gesichter mit ertrunkenen Profilen und zerbröckelnde Fetzen von Landschaften zerschneiden, die aufregende Bewegung der Scheidenden."

Dieser letzte Satz bezieht sich offenbar auf unser Bild des „Abschieds". Und von hier aus wird klar, daß auch den futuristischen Bildern gegenüber

unsere Einstellung recht behält, daß ein Kunstwerk kein „metaphysischer“ Komplex ist, sondern, als etwas von einem Menschen Gestaltetes, menschlichem Nach-Gestalten auch durchaus verständlich werden muß. Ob es sich um Werke der größten Genies in all ihrer reifen Klarheit oder um Werke mittelmäßig-verschrobener Begabungen handelt: was aus menschlichen Fähigkeiten geboren ist, muß sich menschlichem Nach-Bemühen klar erschließen.

So löst sich auch die Darstellung des vorliegenden Bildes zu völliger Verständlichkeit, wenn man einmal erkannt hat, daß die das Bild durchziehenden Wellenlinien nicht etwa bloß in naturalistischer Weise den wogenden Rauch der Lokomotive geben sollen, sondern auch bezwecken, als allgemeine Form-Symbole das traurig-forteilende Gefühl der Wegfahrenden und das sehnsüchtig-nacheilende Gefühl der Zurückbleibenden „auszudrücken“. Sie leisten wohl auch diesen Dienst, sie sind „Symbole des Abschiednehmens“. So primitiv und kindlich ihre Formung ist, so muß der Gutwillige doch zugeben, daß hier in deutlicher Weise der Versuch gemacht wird, innere Seelenzustände, und zwar Allgemeingefühle des Menschen in Formen auszudrücken. So werden wir langsam und stetig bei diesem Bilde, das beide Gestaltungsweisen noch durchaus miteinander vermischt, vom Wege „von Außen nach Innen“ auf den Weg „von Innen nach Außen“ geführt. Was naturalistisch-kubistisch gegeben ist: die Teile der Lokomotive und des Bahnhofs, die Stücke menschlicher Figuren, die sachlichen Erinnerungsreste: das liegt im alten Geleise. Was reine Formen nur zu dem Zwecke bringt, um ein Allgemein-Gefühl zu fassen, das liegt an der Grenze des neuen Reiches. Dabei scheinen die lauten Worte, mit denen der Künstler selbst in der eigenen Erläuterung des Bildes das Problem verkündet, zu beweisen, daß ihn diese neue Schaffensart im Rausch der Konzeption erfaßt hat: „Inmitten der Verwirrung des Abschiednehmens treten in mächtigen Linien, im Rhythmus, in musikalischer Harmonie die konkreten und abstrakten Eindrücke klar hervor, besonders durch die Wellenlinien, die wie Akkorde die Figuren mit den Gegenständen verbinden.“

Fragt man nun nach dem Werte des künstlerischen Erlebnisses, so wird man erfahren, daß die Formen bei gerechtester Einfühlung wohl die allgemeine Stimmung traurig verlaufender Sehnsucht geben, doch sehr bald schal und öde werden. Denn sie bringen nur jene flach-sentimentale Stimmung, wie sie jeder von uns schon dutzendmal beim Abschiednehmen erlebt hat, ohne

nach Art oder Intensität einen Schmerz zu gestalten, der neu bereichernd uns erschüttern könnte. Und deshalb ist man auch so bald mit ihnen und damit mit dem Bilde fertig. —

Wie ein lautes Hinwegreden über die Dinge den Werken eine Tiefe verleihen soll, die sie der zufälligen Begabung der Künstler nach nicht besitzen, mag die Analyse des „Kataloges" zum nächsten und letzten Bilde dieser Gruppe, das wir besprechen wollen, zur „Revolution" von Russolo zeigen: „Der Zusammenstoß zweier Mächte. Das revolutionäre Element der Enthusiasten und roten Lyriker gegen die Macht der Schlaffheit und des starren Festhaltens an der Tradition. Die Engel sind die schwingenden Wellen der früheren Macht. Die Perspektive des Hauses ist zerstört, wie ein Faustkämpfer zweimal gebeugt, der einen Schlag in den Wind empfängt."

Wir kümmern uns nicht um die großen Worte dieser Analyse und befragen das Bild selbst. Es ist das am weitesten Vorgeschrittene dieser Gruppe. Und es ist dabei kein Zufall, daß es das klarste und durchsichtigste von allen ist. Seine Absicht scheint sogar fast zu deutlich erkennbar.

Der Befreiungskampf einer besitzlosen Menge gegen die besitzende Klasse. Die Revolutionäre, eine große Menschenmasse in kleinen Figuren, sind rechts zu einem spitzen Keil zusammengeballt. Tausende scheinen es zu sein, die sich zum Angriffs-Keil „formen". Da Alle vom gleichen Willen beseelt werden, zeigen sie auch alle die gleiche Stellung. Im Kampfe schief vorgebeugt, das eine Bein zur Ausgreifstellung gehoben, schwingen sie die Arme zum Angriff vor. Sie stürmen gegen die Reihen der „Besitzenden" an, die nicht als menschliche Figuren gegeben sind, sondern der haus- und heimatlosen Masse der Entrechteten gegenüber durch eine von links nach rechts bis in den Hintergrund hineingeführte lange Reihe fest gebauter und geschlossener Häuser „symbolisiert" werden. Doch der Kampf ist bereits zu einer Endphase gelangt. Der dicht geschlossene Zug der Häuser ist erschüttert, ihre gerade und feste Front ist durchbrochen. Die angreifenden Keilformen stoßen den einen Teil nach oben, den anderen nach unten. Die Häuser stehen also schief, kurz vor ihrem Fall. Sie symbolisieren auf diese Weise die Niederlage ihrer Eigner.

Auch hier ist es nicht dieser sachliche Inhalt, der das Bild theoretisch wichtig macht, sondern die allgemeinen „Formen", die die Fläche über alles Gegenständliche hinweg durchziehen.

Diese Winkel-Linien, die ihre Spitzen gegen die Häuser-Reihen richten, symbolisieren die anstürmende Kraft der rasenden Menge, der sie vorauslaufen. Nicht die materiell-körperliche Kraft der Menschenmenge bricht also die Reihen der Besitzenden, die von ihr noch gar nicht erreicht sind, sondern ihr Geist bahnt den Weg, ihr Gefühl, das dem materiellen Angriff vorauseilt. Es durchstößt, in Angriffs-Formen gefaßt, die geschlossene feindliche Reihe und hat so bereits gesiegt, bevor noch der körperliche Zusammenprall der beiden Parteien erfolgt.

„Erfundene" Formen sind es, Formen, die ein Gefühl fassen, das wir in uns haben. Es sind neuartige, vom Künstler geschaffene Gebilde, die dieses Gefühl unmittelbar ausdrücken. Sie sind nicht sachlich zu lesen, sondern man muß sich in sie „einfühlen" und dann das Gefühl in sich hochzwingen, das ihrer Formung entspricht. Da steigt nun wirklich das Gefühl des Angreifens, des Zersprengens eines Widerstandes in uns auf.

Insofern ist dieses Bild „expressionistisch". Es hält sich nicht mehr an die „Natur", an das „Gesehene", sei es direkt oder vom Erinnerungsbild her. Über das Gestalten von Erinnerungsbildern, die, wie wir in den beiden vorigen Beispielen sahen, infolge des Losen und Verschieblichen ihres inneren Gefüges dem Einarbeiten von Ausdruckslinien den günstigsten Boden boten, sind wir mit diesem Werk stetig zu einer überaus klaren Formulierung des „expressionistischen Prinzipes" gelangt.

Gleichwohl bleibt gegen dieses Bild ein wesentlicher Einwand bestehen. Es scheint bei intensiverem Nachleben seiner Formen kein Zweifel, daß es nicht so sehr unmittelbar aus dem Gefühle „geschöpft", sondern daß es erdacht ist. Man kann nämlich gefühlssymbolische Linien, Formen und Verhältniswerte auch auf Grund vorausgegangener Erfahrungen erdenken und errechnen. Der Beschauer spürt diesen Mangel während der Einfühlung an gewissen Hemmungen, die die unmittelbare innere Verbindung der Ausdrucksformen mit den ihnen zugehörigen Gefühlen erfährt. So meldet sich hier bei diesem Bilde bald in eigentümlicher Weise ein „Unwille" dagegen, daß die symbolische Angriffskraft der Linien und damit die Stoßkraft des ganzen Komplexes nach links hin desto schwächer wird, je näher man dem gefürchteten Gegner kommt. Nun ist es allerdings nach den Gesetzen der Dynamik „wissenschaftlich richtig", daß Arbeit, die geleistet wird, Kraft ver-

braucht. Es stimmt also „wissenschaftlich“ erkenntnis-gemäß, daß gerade die vordersten Winkellinien, die mit dem Zerbrechen der festen Häuserreihe bereits „Energie verbraucht“, „Arbeit geleistet“ haben, in sich geschwächt sind und deshalb als Ausdruck ihrer geringeren Stoßkraft einen stumpferen Winkel zeigen. Doch was erkenntnismäßig richtig ist, kann für das Gefühl durchaus falsch sein. Läßt man die Gesetze der wissenschaftlichen Dynamik beiseite, lebt man sich rein gefühlsmäßig in die Konzeption ein, so wird man unmittelbar spüren, daß gerade die Ersten, die Vordersten der Sturmformen den höchsten Mut, die reißendste Gewalt, die stärkste Stoßkraft: also auch den spitzesten Winkel haben müßten. Sie müßten aus dem inneren Wesen des uns Allen in gleicher Weise gemeinsamen, von Jedem nachfühlbaren Allgemeingefühles des „Anstürmens“ heraus so gestaltet sein. Indem Russolo aber den entgegengesetzten Weg geht, beweist er, daß er wohl „wußte“, was er wolle; daß er aber nicht rein künstlerisch aus dem unmittelbaren Gefühle heraus diese Symbolformen „geschaffen“, sondern daß er sie aus dem mit den Gesetzen der Dynamik bekannten Intellekt heraus „erfunden“ hat. Dadurch wird auch dieses Bild auf die Dauer matt und verliert gerade im Besten seiner Konzeption.

Gleichwohl wird man das prinzipiell Wichtige eines derartigen Versuches nicht übersehen können. Auch hier ist Ehrlichkeit und guter Wille am Werke. Auch hier kann von „Bluff“ keine Rede sein. Kein Mensch ist für den Grad seiner Begabung verantwortlich. Jeder kommt mit seinem inneren Maß zur Welt. Und im allgemeinen Kulturleben aller Menschen, in dem ja seiner Definition nach der „Durchschnitt“ die überwiegende Mehrheit darstellen muß, findet auch jeder seine Stelle. Der nicht-geniale, der nur „tüchtige“ Arzt oder Kaufmann oder Rechtsanwalt füllt seinen Platz aus, den ihm die Allgemeinheit anweist. Man bedarf im durchschnittlichen Leben eben auch nur der durchschnittlichen Tüchtigkeit, um die Anerkennung seiner Mitmenschen zu finden. Doch in der Kunst ist es anders. Da verlangt der Genießende von den Werken Gefühlserlebnisse, die gerade an Grad und Tiefe jene Gefühle weit überragen sollen, die uns Durchschnittsmenschen Allen zu eigen sind. Wir „bestellen“ uns ja gerade Jenen als „Künstler“, der diese Fähigkeit besonders tiefen und seltenen Fühlens besitzt. Dadurch entsteht aber gerade nur den Künstlern gegenüber die außerordentliche Ungerechtigkeit jeder Gemeinschaft, daß sie dem Mittelmäßigen und durchschnittlich Tüch-

tigen, wenn auch vielleicht noch in seinem privaten Leben, so doch nicht vor jener Öffentlichkeit, die über reichere Erfahrungen verfügt, das Recht seines Schaffens läßt. Denn jeder Genießende, der in jenem Sinne Kunsterlebnisse sucht, kennt auch die erhaltenen Werke der Vergangenheit. Während also im sonstigen täglichen Leben Jeder nur sein eigenes Durchschnittsmaß auch an die Leistung seines Genossen anlegt, mißt im Kunsterleben die größte Zahl der an diesem Kulturschaffen überhaupt wirklich Interessierten nicht mit den zufällig eigenen Maßstäben, sondern mit den ihnen bekannten der größten Künstler vergangener Zeiten. An diesen Maßstäben reichen aber die bisher bekannten Künstler des futuristischen Kreises kaum zur Mitte. So ist gerade nur hier im Kunstschaffen die moderne Religion der unbedingten Toleranz gegen jedes ehrliche Streben und gegen jede tüchtige Leistung nicht aufrecht zu erhalten. So peinlich es auch ist und als so anti-ethisch man es auch empfinden mag, sich über lebende, ernst strebende Mitmenschen einen negativen Richterspruch anzumaßen, so bleibt doch eben vor den Maßstäben, die uns die erhaltenen Werke der großen Künstler der Vergangenheit zum Vergleiche in die Hand geben, kein anderes Urteil über die Künstler des futuristischen Kreises möglich. Die Stunde kennt sie, der Tag kann sie irgendwie schätzen. Doch ihr Schicksal liegt darin, daß ihr Vorläufertum von den Werken der Auserwählten allzu rasch beiseite gedrängt werden wird.

Die absolute Malerei — Peinture pure: Wassily Kandinsky

Während man alle anderen bisher besprochenen Übergangsformen der modernen Malerei in der Geschichte vergangener Zeiten nachweisen kann, begegnet uns in der „absoluten Malerei“ eine Gestaltung, die in ihrer Art bisher in der Kulturgeschichte noch nicht da war. Diese völlige Neuartigkeit der absoluten Malerei wird kaum für ihre Zukunftskraft in Anspruch genommen werden können. Denn der europäische Mensch hat sich, wie man auf allen übrigen Gebieten der Kulturbetätigung beobachten kann, in den letzten dreitausend Jahren im Wesen seiner inneren seelischen Struktur keineswegs in so hohem Grade verändert, daß das Entstehen einer völlig neuen bisher gänzlich unbekannten Kunstart aus innerer Notwendigkeit heraus zu begründen und zu begreifen wäre.

Was diese Künstler wollen, ist vom Boden unserer Theorie aus so durchaus eindeutig definierbar, daß die absolute Malerei — als Parallele zur „absoluten Musik“ — von psychologischer Seite aus sogar theoretisch konstruiert werden konnte, bevor sie noch existierte Sie will den unmittelbarsten Weg „von Innen nach Außen“ gehen, sie will ohne jedweden sachlichen Inhalt ihre Bilder aus reinen Farben und Formen gestalten. Dabei sollen diese völlig sach-inhaltlosen Farben und Formen unmittelbar aus dem inneren Gefühle des Künstlers heraus geschaffen werden, also reine Ausdrucks-Kunst in des Wortes extremster Bedeutung geben.

Auf den ersten Blick mögen die fertigen Bilder dieser absoluten Malerei aufs Äußerste befremden, und es mag sogar scheinen, als wären sie, entgegen dem Gesetze der Stetigkeit jeder ungestörten Entwicklung, aus allem Bisherigen heraus nicht zu erklären. Sieht man jedoch genauer zu, beachtet man im Besonderen, auf welchen Wegen das in ihnen geformte Resultat zustande kam, so fügen sie sich mühelos in den Zug der bisherigen Entwicklung ein. Man muß nur auch hier, wie beim Pointillismus, beim Kubismus und beim Futurismus die Vorstadien genau beachten. Dann stellen sich auch die reifen „absoluten“ Bilder als eine für sich gesondert ausgebaute Übergangsphase des allgemeinen Entwicklungsweges heraus.

Äußerlich betrachtet gelangt man unmittelbar zu einem absoluten Gemälde, wenn man in den Bildern der zweiten von uns besprochenen futuristischen Gruppe alle noch vorhandenen Reste des sachlichen Inhaltes fortläßt und nur die allgemeinen Linien als Ausdrucksformen beibehält. Würde man etwa in dem zuletzt besprochenen Bilde der „Revolution“ von Russolo einerseits die Menschenmenge zu einem ausgefüllten spitzen Dreieck ohne jede Unterscheidung menschlicher Figuren zusammenlaufen lassen und so als Ausgangs-Komplex der Angriffs-Winkelformen fassen, andererseits in den Häusern jede Detailform tilgen und nur das Gelagerte der Rechtecke beibehalten, so würde man unmittelbar ein Bild der absoluten Malerei erhalten. Das Bild würde dabei seinen allgemeinen Gefühlsgehalt durchaus bewahren. Die spitzen Winkel würden als reine Liniensymbole des Angreifens gegen die beiden Rechtecke als Flächensymbole des Ruhens und Besitzens anstürmen, sie würden in gleicher Weise wie bei der sachlich ausgemalten Darstellung diese Ruheformen durchbrechen und aus der geschlossenen Reihe treiben, das Bild im Vorbrechen nach links

Abb. 82.

hin durchstürmen. Das Gefühl, das man auf Grund einer „Einfühlung" in diese Formen in sich heraufzwingen würde, müßte durchaus diesen reinen Symbolen entsprechen und das Bild könnte dann ebenso gut, wie früher mit den gegenständlichen Inhalten seiner Häuser und Menschen, „Revolution" genannt werden.

Der innere Werdegang, der zur absoluten Malerei geführt hat, wird klar, wenn man die frühen Bilder Kandinskys, der der ganzen Gruppe den Weg gewiesen hat, mit in den Kreis der Betrachtung nimmt.

Abb. 83. Sein „Hochzeitszug" bilde den Anfang. Ein durchaus schwaches Bild. Wohl kaum Jemand hätte vor diesem Werke des Künstlers seinen späteren inneren Ernst voraussagen können. Ohne persönlichen Charakter, ohne tiefes Gefühl, in flachen Formen bietet sich das Werk. Fest begrenzte Formen stehen neben impressionistisch-aufgelösten Konturen, die Flächen sind teilweise in pointillistischer Art gefüllt. Das, was man mit einem so leicht mißverständlichen Worte das „Dekorative" nennt, kommt hier allein zur Wirkung. Es wäre aber durchaus verfehlt, von hier aus auch für die weitere Entwicklung Kandinskys scheltende Worte hernehmen zu wollen. Die Gerechtigkeit zwingt, festzustellen, daß merkwürdigerweise alle großen Meister der modernen Übergangsperiode im Anfange ihres Schaffens Bilder ganz geringer Qualität gemalt haben. Die Bilder Cézannes aus dem Anfang der siebziger Jahre, etwa sein „Frühstück im Freien", die „Aardappeleters" — Kartoffelesser — van Goghs aus dem Anfang der achtziger Jahre, die frühen Bilder Gauguins und selbst Hodlers gehören zu dem Ungeschicktesten und Belanglosesten, was die moderne Malerei kennt. Der spätere Ruhm ihrer Meister mag auch diese Werke auf dem Kunstmarkte im Preise sehr hoch getrieben haben; sie bleiben unwiderlegliche Beweise des Mangels an Talent ihrer Autoren für die zu ihrer Zeit allgemein übliche Stilformung des subjektiven Naturalismus.

Das hier vorliegende eigentümliche Phänomen wird aber gleichzeitig auch wieder dadurch erklärt, daß sich diese Talentlosigkeit bloß auf die Gestaltungsweise des reifen Pleinairismus und Impressionismus bezog. Diese Stilformungen verlangten von ihren Jüngern die leichteste Hand und den geschicktesten Geist. Gerade also Qualitäten, die „angeboren" sein müssen und bei fehlender Naturanlage unmöglich erworben werden können. Die großen Übergangsmeister besaßen aber durchaus eine „schwere Hand". So sehr sie nun durch diesen

Mangel daran gehindert werden mußten, die spezifisch pleinairistischen und impressionistischen Qualitäten, besonders die artistische Schnelligkeit und Feinfühligkeit dieser Malweise zu beherrschen, so sehr half ihnen dieselbe Schwerfälligkeit, den neuen Weg zu bereiten. Wollten sie nicht wegen des Fehlens einer zufälligen Veranlagung völlig ihr Ziel aufgeben und das Malen überhaupt lassen, so mußte die rein technische Arbeits-Ökonomie sie auch von außen her mit auf den Weg drängen, den ihre innerseelische Verfassung erstrebte: zum Aufgeben aller „Feinheiten", zum Vernachlässigen alles sublimen Details, aller geistreich und rasch erfaßten Bildform. Sie stolperten mit ihren breiten Füßen auf der schmalen, straff gespannten Bahn hochimpressionistischer Gestaltungsweise so lange als ungefüge Tölpel herum, bis sie sich dazu durchgerungen hatten, neuen, breiteren Boden zu suchen, auf dem ihre Füße festen Tritt fanden. Sie wurden alle sehr spät reif, und sie haben alle nicht die lichten und feurigen Blüten des späten Manet und Monet heimgetragen, sondern schwerere Frucht, die aus völlig anderem Gefühle heraus eine völlig andere Gestaltung gefunden hat.

Wir gehen einige Bilder Kandinskys weiter der Reihe nach durch. „Das Turnier" aus dem Jahre 1901 gibt ein Beispiel, das im Zusammenfassen des Details bereits weiter fortgeschritten ist als der „Hochzeitszug". Der durchaus lyrischen Natur Kandinskys entsprechend sammeln sich die Flächen zu weichen Ballen, wollig-kubistischen Formen. Besonders im Hintergrunde, an den Wolken, den Häusern, den Stangen, in den Perücken und den Gesichtern der Zuschauer werden diese „synthetischen" Bildungen deutlich. Dabei hat das Bild trotz des dramatischen Vorganges keinen rechten Zug, die Pferde, die Reiter, die Lanzen sind ohne Nerv. Es wirkt wie eine Illustration zu einem Kinder-Bilderbuch. Abb. 84.

Das „Abendgebet", wohl um das Jahr 1904 gemalt, ist dann als große Form durchaus zerfallen, doch im Detail kubistisch gefaßt. Weiche Kreise, Ellipsen und Ringformen setzen das Gefüge zusammen. Wie aus Wolle gebaut steht die Kirche im Hintergrunde. So werden zwar die Einzelheiten fester umgrenzt, doch im ganzen bleibt das Bild verschieblich und locker. Seiner Wirkung fehlt dabei noch ein besonders starker persönlicher Klang. Abb. 85.

Die „Landschaft mit Häusern" bringt uns endlich dem eigentlichen Wesen Kandinskys nahe. Die sachlichen Formen des Bildes sind zum größten Teil Abb. 86.

noch klar zu erkennen. Schief von links oben nach rechts unten zieht sich der Kontur eines Hügels, dessen Oberfläche mit streifigen Formen und helleren und dunkleren Zonen ausgefüllt ist. Über diese Hügelkante hinweg sieht man in ein Tal, in dem, teilweise vom Hügelrande überschnitten, eine Häuserreihe steht. Die Häuser sind ohne Fenster- oder Tor-Andeutung in einheitlich heller Fläche gehalten, die spitzen Giebeldächer legen sich dunkel darüber. Dahinter werden einen Hügel hinauf weitere Häuser und Türme sichtbar. Links im Hintergrunde wird noch eine gebäudeartige Form, zumindest ein dunkel konturiertes Dach erkennbar; dann steigt der Himmel mit dunkeln Wolken auf. Links über der Hügelkante, neben dem erwähnten Dach des Hintergrundes lehnt sich an eine dunkel nach rechts hin hereinragende Wolkenform ein lappenförmiges fünffingriges Gebilde, der Erinnerungsrest eines leicht gebeugten Baumes. Diese Form kehrt später häufig in den rein „absoluten" Gemälden Kandinskys wieder.

Nun denke man an alles das, was wir über das allgemeine Wesen der „Erinnerungsmalerei" innerhalb des futuristischen Kreises bereits feststellen konnten. Man denke sich in die Schaffensweise eines Malers hinein, der den Blick auf eine Landschaft wendet, das Erlebnis mit lyrisch-passivem Gefühle aufnimmt, dann die Augen schließt, den Eindruck im Bewußtsein verschwimmen, die Grenzen locker gegeneinander verlaufen läßt und schließlich diese Erinnerungsreste malt. Unzweifelhaft ist das vorliegende Bild auf diesem seelischen Wege entstanden.

Wenn Kandinsky nichts als derartige Erinnerungsbilder gemalt hätte, so brauchten wir ihn nicht noch gesondert neben den Futuristen der ersten Gruppe zu besprechen. Doch er bringt etwas Neues. Wie er diese fluktuierenden Erinnerungsstücke lose zusammenballt, da treibt ihn sein Gefühl, das ihn im Gedenken an das Erlebnis erfüllt, diese weichen, nur so locker aneinander haftenden und mühelos verschieblichen Formen auf eine Weise umzuordnen und umzugestalten, die sie ganz allmählich und mit den stetigsten Verschiebungen zu Trägern für seine inneren Gefühle, also zu reinen „Gefühlssymbolen" werden läßt.

Abb. 87. Hier sei zuerst eine Landschaft besprochen, die Kandinsky — wie wir gleich sehen werden: in etwas inkonsequenter Terminologie — „Komposition II" nennt. Noch sind Berge und Bäume, Blumen und lebendige Wesen zu erkennen. In der

Mitte des Bildes ragt ein Baumstamm hoch, gegen den sich von links unten her ein Pferd in steilem Galoppsprunge hebt. Kopf und Vorderbeine des Pferdes, die in die helle Fläche des unteren Teiles des Baumstammes hineinragen, sind so wie der Fuß des zu Bogenformen abbreviierten Reiters noch deutlich zu erkennen, der Hinterkörper des Pferdes aber ist bereits zu einem fußlosen, geschlossenen Spitzoval zusammengezogen. In der rechten Bildecke ist noch ein liegendes Paar halbwegs erkennbar: die hinten liegende Figur hebt Kopf und rechten Arm zu der vorne liegenden, die ihre linke Hand unter den Kopf schiebt. Links neben und über dem Paare scheinen fast tierhaft zusammengeschlossene menschliche Wesen ihr Spiel zu treiben. Rechts oben am Rande wird der gebogene Stamm einer Trauerweide mit ihren hängenden Zweigen völlig deutlich, während das Wesen unter ihr kaum mehr als menschliche Figur, die sich zu einer kleineren herabbeugt, zu identifizieren ist. Links neben dem mittleren Baumstamme und dem Hintergrunde zu scheinen Schiffe mit Menschen, weiter zurück dann bergige Landschaftselemente die naturalistischen Anlässe der formalen Abbreviaturen gewesen zu sein. Alles aber ist in bereits weitgehender Vernachlässigung und Ausschaltung alles Körperhaften mehr oder minder in farbige Flächen vertrieben und zusammengefaßt.

Die „Impression No. 4" führt uns deutlich diesen Weg des „Verwischens" der Naturformen weiter. Noch nennt Kandinsky das Bild eine „Impression", noch liegt ihm also ein bestimmter landschaftlicher Eindruck zugrunde. Man erkennt auch noch einzelne dieser Naturformen: einen dunkeln Berg im Hintergrunde, Hügel davor, Reste menschlicher Figuren, Reste von Baumstämmen, die sich über die Fläche strecken. Doch schon wird auch die bewußte Umarbeitung der Erinnerungen deutlich merkbar. Indem Kandinsky die Linien der Landschaft oder der Bäume zieht, fängt er an, einem von Innen nach Außen treibenden Gefühle nachzugeben. Eine ganz bestimmte Stimmung wächst in ihm auf und führt ihm die Hand. Er vergißt im Malen gleichsam völlig, welcher Naturgegenstand der Restform zugrunde lag, die er eben zeichnet, und führt diese Restform, sei es eine Linie oder eine Fläche, in ihrer Richtung, ihrer Biegung, ihrer Größe und Kleinheit oder ihrer Begrenzung in jener Weise weiter, wie es sein inneres Gefühl verlangt. Er beginnt, mit den Farben, den Flächen, den Formen zu „dichten". Er singt gleichsam leise Melodien beim

Abb. 88.

Malen vor sich hin, und wie diese reinen Melodien steigen oder fallen, sich breiten oder verengen, so steigen und fallen die Linien, so breiten oder verengen sich die Kurven und die Flächen. Die Vorstellung der äußeren Welt fällt hinter ihm ins Leere. Leise entriegeln sich die Pforten, durch die das Gefühl, ohne den Umweg über die sachlich bestimmten Inhalte der Natur zu nehmen, unmittelbar vom Herzen in die Bewegungen, Hebungen und Senkungen, Zuckungen und Streckungen des Armes und der Hand läuft. Immer mehr konzentriert sich sein Bestreben darauf, den „inneren Klang" der Seele zu malen. Die Erinnerung haftet bloß mehr ganz locker am vergangenen Erlebnis. Die „Form an sich" beginnt, sich zu völliger Selbständigkeit von allem Inhaltlich-Gegenständlichen zu emanzipieren.

Die Konsequenz dieser seelischen Einstellung ist klar. Von den „Impressionen" geht Kandinsky über die „Improvisationen" zur „Komposition". Die Bilder haben vielfach keine Namen mehr. Sie bekommen eine Opus-Zahl, wie musikalische Werke. Hat die „Impression" immer noch Reste des Natureindruckes gewahrt, so werden die Linien und Flächen in den „Improvisationen" immer freieres Spiel. Sie gleiten und schieben sich durcheinander, sie ballen sich zusammen und lösen sich wieder. Hier oder dort klingt noch die ferne Erinnerung an sachlich-Gegenständliches auf. Doch sie ist in ihrer inhaltlichen Gefühlsbegleitung bereits völlig unwichtig geworden. In den „Kompositionen" wird dann das, was die Improvisation als Kernzelle brachte, zu größeren und weitläufigeren Gebäuden ausgestaltet. Das bewußte Wägen und Verwerfen, Prüfen und Verbessern setzt ein. Studie nach Studie entsteht. Und schließlich wird in langsamer Arbeit die „Komposition" als unmittelbarer Ausdruck für ein Gefühl in reicher Verflechtung reicher Formen nach Art eines Musikstückes gestaltet. Kandinsky sagt selbst darüber: „Vielleicht neidisch, mit trauriger Sympathie können wir die Mozart'schen Werke empfangen . . . Kampf der Töne, das verlorne Gleichgewicht, fallende „Prinzipien", unerwartete Trommelschläge, große Fragen, scheinbar zielloses Streben, scheinbar zerrissener Drang und Sehnsucht, zerschlagene Ketten und Bänder, die mehrere zu einem machen, Gegensätze und Widersprüche — das ist unsere Harmonie. Auf dieser Harmonie fußende Komposition ist eine Zusammenstellung farbiger und zeichnerischer Formen, die als solche selbständig existieren, von der inneren Notwendigkeit herausgeholt werden und im dadurch entstandenen gemeinsamen

Abb. 89.

Abb. 90.

Leben ein Ganzes bilden, welches Bild heißt. — Nur diese einzelnen Teile sind wesentlich. Alles übrige — also auch das Behalten des gegenständlichen Elements — ist nebensächlich. Dieses Übrige ist nur Beiklang."

Diese Sätze stehen in einem sehr gescheiten Buche, in dem Kandinsky seine Absichten auch theoretisch erläutert. Dieses Buch „Über das Geistige in der Kunst" besitzt in wissenschaftlicher Hinsicht nur den großen Fehler, andauernd Metaphysik und Psychologie zu vermischen. Absätze klarster psychologischer Analyse werden von nebelhaften metaphysischen, mystischen und selbst theosophischen Erörterungen eingeschlossen und oft verschüttet. Es ist nicht leicht, den wissenschaftlichen Gedankengang immer klar herauszuschälen. Doch wer guten Willens ist, wird verstehen können, was die folgenden Zitate an wissenschaftlich exakt beweisbaren Thesen enthalten.

„Diese Lage ist der Ausgangspunkt des Weges, auf welchem die Malerei durch Hilfe ihrer Mittel zur Kunst im abstrakten Sinne heranwachsen wird und wo sie schließlich die rein malerische *Komposition* erreichen wird. Zu dieser Komposition stehen ihr zwei Mittel zur Verfügung: erstens Farbe, zweitens Form . . . Das Rot, das man nicht materiell sieht, sondern sich abstrakt vorstellt, erweckt andererseits eine gewisse präzise und unpräzise innere Vorstellung, die einen rein inneren psychischen Klang hat . . . Die Form selbst, wenn sie auch ganz abstrakt ist und einer geometrischen gleicht, hat ihren inneren Klang, ist ein geistiges Wesen mit Eigenschaften, die mit dieser Form identisch sind. Ein Dreieck . . . . ist ein derartiges Wesen mit dem ihm allein eigenen geistigen Parfüm. In Verbindung mit anderen Formen differenziert sich dieses Parfüm, bekommt beiklingende Nuancen, bleibt aber im Grunde unveränderlich, wie der Duft der Rose, der niemals mit dem des Veilchens verwechselt werden kann. Ebenso Kreis, Quadrat und alle anderen möglichen Formen . . . . Je freier das Abstrakte der Form liegt, desto reiner und dabei primitiver klingt es. In einer Komposition also, wo das Körperliche mehr oder weniger überflüssig ist, *kann man auch dieses Körperliche mehr oder weniger auslassen und durch rein abstrakte oder durch ganz ins Abstrakte übersetzte körperliche Formen ersetzen. In jedem Falle dieser Übersetzung oder dieses Hineinkomponierens der rein abstrakten Form soll der einzige Richter, Lenker und Abwäger das Gefühl sein.* Und freilich, je mehr der Künstler diese abstra-

hierten oder abstrakten Formen braucht, desto heimischer wird er im Reiche derselben und tritt immer tiefer in dieses Gebiet ein. Und ebenso durch den Künstler geführt auch der Zuschauer, welcher immer mehr Kenntnisse in der abstrakten Sprache sammelt und sie schließlich beherrscht."

In den hier gesperrt gedruckten Sätzen ist das Prinzip in theoretischer Reinheit gegeben. Und, wie schon des öfteren betont, ist gegen die „theoretische Richtigkeit" der absoluten Malerei und ihres Gestaltungsvorganges kein Einwand möglich. Gegenüber der praktischen Durchführung hegt allerdings auch Kandinsky selbst noch den Zweifel, ob es „heute schon, wo die Emanzipation unserer Malerei von der direkten Abhängigkeit von der ‚Natur' im allerersten Anfange ist" möglich sei, in der Malerei „ganz das Band, das uns mit der Natur verknüpft, zu vernichten, mit Gewalt auf die Befreiung loszusteuern und uns ausschließlich mit der Kombination von reiner Farbe und unabhängiger Form zu begnügen." Doch aus vielen seiner Worte spricht auch wieder die Zuversicht, daß es einmal, „wenn die Menschen durch das Gebrauchen der abstrakteren und abstrakten Formen — die keine Interpretation von Körperlichem erhalten werden — ein feineres und stärkeres Empfinden bekommen werden", daß es dann wohl möglich sein werde, die „absolute Malerei" nicht nur gleichberechtigt mit den bisher üblichen Malweisen, sondern diesen sogar innerlich übergeordnet in reichstem Maße auszubauen.

Wir glauben, daß dies gerade aus inneren Gründen niemals möglich sein wird.

Die absolute Malerei ist, auch wenn Kandinsky es nicht ausdrücklich in seinem Buche bezeugen würde, als Parallele zur absoluten Musik entstanden, gleichsam „erfunden" worden. Ein besonders stark musikalisch veranlagter Maler hat hier eine Übertragung der in der absoluten Musik üblichen Schaffensweise auf die Bildschöpfung vorgenommen.

Die absolute Musik ist — im Gegensatze zur naturalistischen Programm-Musik — jene, die allein durch die Aufeinanderfolge von Tönen, also durch reine Melodien, dann durch Rhythmen, durch die Dynamik, Agogik und Harmonik ohne jede Hilfe eines sachlichen Inhaltes r e i n e F o r m e n schafft, die aus Allgemeingefühlen heraus geboren werden und dann Träger dieser Gefühle sind. Da diese Formen ohne jeden gegenständlichen Inhalt bleiben, können sie auch nicht exakt erläutert, sondern nur durch allgemeine Gefühlsworte umschrieben werden. Man muß sie unmittelbar erleben, um sie wirklich kennen zu lernen.

Man denke etwa an das Adagio eines absoluten Musikstückes, etwa einer Sonate oder eines Quartettes. Das Thema erklingt. Man hört es. Man fühlt sich in die Melodieführung ein und ein bestimmtes Gefühl wird lebendig. Etwa das Gefühl eines verhalten zurückgedrängten, gepreßten Sehnens.

Nun aber beginnt erst die eigentliche Stärke der Musik. Aus der Kernzelle des Grundgefühles baut sich das Musikstück weiter. Ein Antwort-Thema erklingt und löst mit einem neuen Gefühl das erste ab. Variationen kommen, Verflechtungen, Widersprüche, Kämpfe, Rückkehrungen, Erinnerungen des Themas. Das erste Gefühl wird weitergeführt, wird in sich bereichert, verdichtet, erweitert, verengt. Mehrere Themen erklingen gleichzeitig nebeneinander, stützen sich, fliehen einander, kämpfen um den Vorrang. Man erlebt im Zeitablaufe vielfach wechselnde Stimmungen, wird aus komplexesten Gestaltungen zu einfachsten Lösungen, aus einfachsten Lösungen zu tiefsten Verwirrungen geführt. Man atmet sorgenvoll gepreßt, man wird entspannt; man gerät in Zwiespalt, man wird versöhnt; man neigt sich zur Erde, man reckt sich auf; man fühlt den Tod nahen, und die Welt blüht wieder neu: die musikalischen Themen führen zwingend und mit sicherer Leitung das Erleben m i t d e m A b l a u f e n d e r Z e i t durch den mannigfachen Wechsel und die vielfachsten Variationen von Allgemeingefühlen hindurch.

Absolute Malerei: man soll vor ein solches Bild in derselben Bereitschaft treten, mit der man sich anschickt, etwa eine Sonate zu hören. Die Farben und die Linien des Bildes lassen nichts sachlich Inhaltliches erkennen. Man soll, wird verlangt, längere Zeit vor dem Bilde verweilen, um jenes Allgemeingefühl unmittelbar und ohne jede Hilfe eines Gegenständlichen in sich aufsteigen zu lassen, das durch die Fleckenverteilung, durch das Zu- oder Gegeneinander der Farben, durch das Spiel der Linien, durch die Anordnung der Formen hervorgerufen wird.

Ein Beispiel sei durchgedacht. Ein Bild aus der Gruppe der „absoluten Malerei“ hänge an einer Wand. Man sieht es an: man gerät in eine bestimmte Gefühlsverfassung. Diese ist bei guten Bildern durchaus einheitlich. In der ersten Minute zeigt das Bild dem geübten Auge seine Seele. Denn man sieht es, wenn auch vorerst im Großen, mit Einem Blick. Das gehört zum Wesen des europäischen Tafelbildes, ist seiner Formung immanent. Man umfaßt das Tafelbild mit dem Auge in kürzester Zeit von oben nach unten, von rechts

nach links. Und gleichzeitig mit dem Erkennen und Verstehen der Formen ist, wie in der Musik, das Gefühl gegeben.

Nun mag man stehen bleiben und im Einzelnen betrachten. Hundert dieser Einzelheiten werden bemerkt und neu bewußt. Hier tritt das, dort jenes, hier eine Linie, dort eine Form oder eine Farbe oder ein Licht ins erfühlende Bewußtsein. Sie werden als Elemente erkannt und aufgenommen. Alle diese Elemente aber stimmen bei guten Bildern zum „inneren Grundklang" — Kandinsky — des Werkes. Keines stört das Grundgefühl, jedes baut es bloß aus, bereichert, variiert es. Doch eben *weil* sie alle zum inneren Grundklang stimmen, weil dem „malerischen Kontrapunkt" die Möglichkeit des Variierens, Gegensetzens, Folgens oder Auflösens *in der Zeiterstreckung* fehlt, weil alle Elemente *gleichzeitig* da sind, und weil sie alle, sowie sie einmal gefunden, erkannt und verstanden sind, auch im Wesentlichen wie ein andauernd währender Akkordklang *gleichzeitig wirken* — da die nur durch den nötigen Blickweg bedingten ganz geringfügigen Zeitverschiebungen dem einheitlich Ganzen des Erlebens gegenüber gar nicht in Betracht kommen können —: gerade deshalb scheint uns der Umfang der *Wirkungen* der absoluten Malerei mit dem der absoluten Musik kaum vergleichbar, geschweige denn in Parallele zu stellen. Man mag sich eine Stunde lang in ein solches Bild vertiefen, man mag ihm in die letzten Details nachgehen: man erlebt doch andauernd das gleiche, bereits in den ersten Minuten lebendig gewordene Allgemeingefühl. Und so ermüdet man bald. Die reinen Allgemeingefühle sind als feststehende und nicht mit dem Zeitablauf wechselnde Komplexe für Staffeleibilder zu wenig erlebnisreich. Sie sind so weit im Umfang, daß sie zu dünn im Inhalt werden. Und daran gehen diese Bilder zugrunde. Sie sterben im Eindruck allzu rasch ab.

Dies scheint uns einer der Hauptmängel der absoluten Bildgestaltung: die zu geringe Variationsfähigkeit des Grundgefühles innerhalb der vier Rahmenleisten des geschlossenen Bildes. Und dies scheint uns auch der Grund, weshalb in der bisherigen Geschichte die Fassung derartiger Allgemeingefühle innerhalb der Künste für das Auge durchaus der Architektur und dem Ornament überlassen geblieben sind. Denn in der Baukunst kann einerseits durch übermenschliche räumliche Größe dem einheitlich-einfachen Allgemeingefühl die überragende Wirkung des Monumentalen so überwältigend zugesellt werden,

daß die Tausende, die das Architekturgebilde in seelischer Umhütung als Massenkern in seine Schale nimmt, nach einem Wechsel des Grundgefühles nicht verlangen. Denn die Vielzahl der Erlebenden entspricht der Weite des Allgemeingefühles. Im Einzelfalle aber, etwa beim Durchwandern einer Kirche von der Orgeltribüne durch das Mittelschiff zum Chor und durch die Seitenschiffe zum Eingang zurück, spricht doch auch wieder das zeitliche Moment außerordentlich stark mit und ermöglicht dadurch bis zu einem gewissen Grade reichere Gegensetzungen und Lösungen, Variierungen und Verflechtungen des Grundgefühles. — In der Ornamentik wieder unterstützt gerade die vage Allgemeinheit des Gefühles einer „absoluten“ Gestaltung den dekorativen Charakter der Gebilde. Denn das dekorative Wirken beruht auf einem Unterordnen des Gefühles eines Werkes unter das überragende Gefühl eines anderen. So ordnet sich die „absolute“ Gestaltung der Ornamentik gerade desto leichter einem Gebäude oder einem Gebrauchsgerät oder, als Gewand-Ornamentik, der menschlichen Figur unter, je vager und allgemeiner, je weiter also im Umfange ihres Gefühles und je geringer damit in ihrem persönlichen Gehalte die Formen sind. Das rein expressionistische Rahmenbild der absoluten Malerei aber, dessen Allgemeingefühlen so die überragend-umhüllende Größe und Weite des architektonischen Gebildes wie die im Zeitablaufe hundertfältige Variationsmöglichkeit der musikalischen Gestaltung fehlen: das uns anglotzt aus den vier Leisten her mit dem sachinhalts-losen, starrenden Medusenauge des leeren Allgemeingefühles: dieses „absolute Bild“ wird raschester Ermüdung zum Opfer fallen. In dieser Ermüdung weitet es sich dann, wo es doch selbst seelisch bereichernder Gefühls-Inhalt sein wollte und sein sollte, allzu rasch zum rein stimmungsgemäßen „Rahmen“, in den eigenwillig wach werdende, sachliche Trauminhalte des Beschauers eingehen. Und indem es so die Eigenphantasien des anscheinend das Kunstwerk Erlebenden nur allzu dienstbar in sich aufnimmt, verleitet es nur allzu oft auch den Erfahrenen dazu, in typisch „dilettantischer“ Weise von sich aus Gefühlsinhalte in das Kunstwerk hineinzulegen, die nicht in diesem selbst nachweisbar enthalten sind. —

Denkt man das Problem weiter durch, so häufen sich noch die Schwierigkeiten. Eine der folgenschwersten ist die mangelhafte „Führung“ des Auges, die dem Beschauer die Gewißheit nimmt, die Formen auch immer in der vom Künstler gewollten Richtung, also in der gewollten Bewegungstendenz zu

lesen. Denn mit einer Umkehrung der Bewegungstendenz kann sich der ganze Gefühlsgehalt einer Form völlig verändern. In der Musik ist es eben wegen der gebundenen zeitlichen Reihung der Töne und der Themen völlig ausgeschlossen, eine Melodie in falscher Aufeinanderfolge ihrer Teile zu hören und auf diesem Wege ihren Gefühlsgehalt mißzuverstehen. Beim absoluten Bild aber ist dem Auge völlige Freiheit gegeben und damit den wesentlichsten Irrtümern die breiteste Bahn geöffnet.

Abb. 74. Wir wollen dies an einem Bilde Kandinskys selbst beweisen, an seinem „Lyrisches" genannten „galoppierenden Pferd mit Reiter", das wir am Beginne der futuristischen Malerei bereits kennen gelernt haben. Dieses Werk gehört noch nicht völlig der Gruppe der absoluten Malerei an und ermöglicht damit durch seine sachlichen Reste noch die Kontrolle der richtigen Führung des Auges. Es ist ein extrem impressionistisches Bild, aus der unmittelbaren Erinnerung an einen momentanen Eindruck heraus gemalt. Wir haben gesehen, daß in der Darstellung Kopf und Hals des Pferdes völlig, Kopf und Rücken des Reiters so weit klar werden, daß man nach einiger Anpassung mit Sicherheit die Reiterfigur erkennt. Nun denke man die sachlichen Formen noch weiter verunklärt. So weit, daß der gegenständliche Erinnerungsrest des galoppierenden Pferdes mit seinem Reiter völlig getilgt wäre. Man würde dann Linien und Formen erkennen, die von rechts nach links hin über die Fläche jagen und auf denen zwei Halbkreisbogen aufsitzen. Man kann sich das Bild ungefähr in diese formale Haltung überführen, wenn man Kopf, Hals und Mähne des Pferdes und den dunklen Augen-Fleck des Reiters verdeckt.

Wir glauben nun, daß in diesem Falle keinerlei Garantie dafür bestände, daß der Beschauer die Formen des Bildes in ihrem gemeinten Gefühls-Inhalt, also im „Hetzen und Jagen von rechts nach links" auch lese. Man wähle zum Beispiel die beiden oberen Bogenformen. Nur wenn man sie im richtigen Sinne, also in der Richtung von rechts nach links hin durchfühlt, nur dann also, wenn man mit der Rückenlinie beginnt, um sich von ihrem größeren Schwunge aus auf die kleinere Kurve des Kopfes zu stürzen, nur dann wird der wahre innere Gefühlsgehalt dieser beiden Bogenformen klar: sie hetzen durch ihr nach vorne Werfen die unteren Linien zur äußersten Hast. Sie geben im inneren Sinne, als rein lineare Gefühls-Symbole, den treibenden Furor des Lenkers, der das Pferd vorwärts stößt. Indem sie sich hinten aufwerfen,

die kleinere kugelige Form mit dem dunkeln Schwerpunkts-Fleck als schlagendes Gewicht nach vorne auf den Hals des Pferdes stoßen, peitschen sie die Bewegung an. Wir glauben aber nicht falsch zu fühlen, daß so mancher Beschauer, der in diesen beiden Bogenformen nicht den vorgeschwungenen Reiter erkennt, die Linien gerade im umgekehrten Richtungs-Sinne verfolgen und lesen würde. Er könnte mit der kleineren Form als Anhieb und Auftakt beginnen und das Gefühl über die größere Bogenform nach rechts und unten führen. Damit würde er den ganzen inneren Sinn der Form verkehren. Er würde durch die Gegenführung der oberen Bewegung gegen die untere den Furor der unteren Linien hemmen und schädigen, statt ihn zu unterstützen. Die beiden Bogenformen würden lasten, sie müßten von den unteren Formen mitgeschleppt werden. So würde das Bild im Wesentlichen seines Gefühlsgehaltes mißverstanden werden müssen, weil dem Auge des Beschauers die unbedingt sichere Führung beim Lesen der Richtung der Formen im Sinne des Künstlers fehlt.

Je reicher nun die Formverflechtungen eines absoluten Bildes sind, desto größer wird die Zahl dieser Irrwege werden müssen. Kandinsky verwendet zum Beispiel als eine seiner Lieblingsformen sehr häufig drei parallele, am vorderen Ende kugelig verdickte Linienzüge. Die Gestaltung ist so, daß wohl fast jeder an den kugeligen Formen beginnt und die Linien zu dem leicht Verlaufenden ihrer Enden hin verfolgt. Fragt man aber Kandinsky selbst, so erfährt man, daß diese Lesung gerade die falsche ist. Diese parallelen Formen sind die Restformen einer Troika: des Leitseiles mit den drei Pferdeköpfen. Sie sind also gerade von den dünn verlaufenden Enden aus zu den dicken Kugelformen hin zu lesen. Während demgemäß bei der ersten Auffassungsart das Gefühl lebendig wurde, daß sich eine Kraft, die in den drei Kugelformen konzentriert war, befreit und in die allgemeine stille Harmonie des Bildes leise auflöst; muß nach dem Willen des Malers die Form so gelesen werden, daß sich aus schwachen Anfängen her Kräfte sammeln und zur Ballung und zum Angriff gelangen. Wo dort ein friedliches Gefühl der Versöhnung wach wurde, wird hier das Gefühl des Kampfes erregt. Man wird zugeben, daß derartige Mißverständnisse, die in jedem absoluten Gemälde zu Dutzenden eingeschlossen liegen, die ganze Kunstart von ihrer Basis her auf das Schwerste gefährden, wenn nicht völlig unmöglich machen.

Was für die Einzelform gilt, gilt aber nun in weitaus verstärktem Grade für den Gesamtbau derartiger Bilder. Kandinsky hat zum Beispiel den Eindruck, den ihm die Berichte über die Titanic-Katastrophe brachten, in einem großen absoluten Gemälde zusammengefaßt. Es ist klar, daß dieses Bild nur verstanden werden konnte, wenn man es von der Stelle der Katastrophe aus, an der der Zusammenstoß des Riesenschiffes mit dem Eisberge in Symbol-Formen gefaßt war, auch wirklich zu erleben begann. Doch kein sachlicher Hinweis gab den Halt. So versuchte man, bald hier bald dort den ursprünglichen Konzeptionsakt zu erkennen, im allgemeinen Gewoge der Farben, Linien und Formen den festen Ausgangspunkt zu gewinnen. Da das Bild nicht etwa simpel-einfach, sondern höchst kompliziert und innerlich reich gestaltet war, fand man verschiedene Stellen, an denen ein Einsetzen möglich schien. So tastete das Gefühl, so wurde das Erleben verwirrt und unsicher, und man war schließlich doch darauf angewiesen, sich aus den Vor-Skizzen zu dem Bilde, auf denen der sachliche Inhalt noch zu erkennen war, Hilfe zu holen. Kandinsky selbst mag in seinem sukzessiven Schaffen allen Möglichkeiten nachgehen können, die auch die absolute Musik bietet. Die Fassung in die spezifischen Formen der Malerei hindert ihn daran, seinen Schaffens-W e g auch dem Beschauer klar erkennbar zu machen. So mag er als Künstler also die tiefste Persönlichkeit sein und im Schaffen selbst die größten Erlebnisse haben und gestalten; seine fertigen Kunstwerke werden der sicheren Wirkung auf die Gemeinschaft immer entbehren müssen und so auch von der sozialen Seite aus zur Unfruchtbarkeit verurteilt bleiben. Der Künstler aber b r a u c h t die Wirkung auf die Gemeinschaft. Denn das Kunstwerk ist ja ein vom Künstler aus dem Innersten seiner Seele erstelltes Gesicht, das sein Auge nach Außen, zu den Brüdern wendet und ohne Gegen-Blick blind bleibt. So mag hier eine Gruppe von Sonderlingen unter den Schaffenden für eine Gruppe von Sonderlingen Genießender ein Eigengärtlein bauen, sie mögen eine ihnen, aber wohl nur ihnen selbst wirklich verständliche Geheimsprache miteinander reden. Die Gesamtheit aber wird, vielleicht mit respektvoller Geste, doch ohne wahre innere Anteilnahme an diesen Gestaltungen vorbeigehen. Denn sie kann schon aus seelisch-ökonomischen Gründen nicht folgen. Sie hat zwar die Pflicht, den Künstlern möglichst zu folgen, wenn sie Dinge sagen und Gefühle vermitteln, die so groß, so eigenmächtig und so neuartig wie möglich sind. Sie hat aber als überragendes Gemein-

schafts-Wesen auch das Recht, von jenen Künstlern, die in ihr wirken wollen, zu fordern, daß sie dies in den Zeichen einer für Alle eindeutig verständlichen Sprache tun. Hätten selbst Goethe oder Rembrandt die Bedingung gestellt, daß man gerade nur für ihre Werke eine nicht nur völlig neue und bisher unbekannte Kunstart, sondern auch eine bis auf die einzelnen Elemente unbekannte und eigenwillige Sprache erst lerne, sie hätten bei all ihrer überragenden inneren Bedeutung auf jede Wirkung in die Weite verzichten müssen. Das Material einer Kunst kann niemals dem Gefühl und damit einer Kunstart innere Gesetze geben. Doch jedes Material jeder Kunst setzt bestimmte äußere Grenzen. Man kann nicht mit Orchester-Instrumenten musikalisch den Farbeneindruck einer Blume vermitteln; und man kann nicht in den vier geschlossenen Rahmenleisten eines Bildes in allgemeinen Formen zeitliche Folgen in sicherer Führung geben. Man kann nicht mit Worten das spezifische Gefühl eines Duftes oder einer Melodie vermitteln; und man kann nicht in Tönen etwa jene sachlich so erschütternden Assoziationen geben, die in der Wort-Inhalts-Folge des Gedichtes beschlossen sind, das vom Ruhen der Wipfel über das Schlafen der Vögel im Walde zum Grabesschlummer der Menschen führt. Man kann es von der gegebenen physiologisch-psychologischen Struktur des Menschen aus nicht. Also soll man es gar nicht versuchen.

Doch damit sind die Bedenken gegen die Zukunft einer reicheren inneren Entwicklung der absoluten Malerei noch nicht einmal erschöpft. Vielleicht der wichtigste Einwand, der letzte, der noch besprochen werden soll, liegt in der allgemeinen Organisation der Natur und der menschlichen Sinnesorgane begründet.

Wenn man die äußere Natur, von deren Erfahren ja das ganze Seelenleben des Menschen durchaus abhängt, darauf hin betrachtet, wie viele ihrer sachlichen Inhalte sichtbar und wie viele hörbar sind, so stellt sich ein krasses Mißverhältnis zwischen beiden Gruppen heraus. Millionen von Dingen sind für uns sichtbar: fast alles, was existiert, und besonders fast alles, was biologisch eine Rolle spielt. Berge und Felder, Bäume und Blumen, Menschen und Tiere, Steine und Wasser sehen wir. Hörbar aber ist nur eine ganz kleine Gruppe alles objektiv Daseienden. Die Natur bleibt, belebt oder unbelebt, — diese zweite mit der im Folgenden gleich zu besprechenden Ausnahme der Gefühlserregung — an sich fast durchaus stumm. Es gibt nur eine ganz

kleine Anzahl von unmittelbar hörbaren Vorgängen, die fast ausschließlich Bewegungsgeräusche sind: das Heulen des Windes, das Brausen des Waldes, das Rauschen des Wassers, das Klappern von Hufen, das Rasseln der Wagen und derartiges mehr. So äußerlich diese Feststellung dem ersten Blicke vielleicht auch scheinen mag, eine so unbedingte Wichtigkeit hat sie für das daran angepaßte Bewußtsein des Menschen erlangt. Sie ist es, die noch mehr als das Fehlen einer gesicherten Führung des Auges jede reichere Ausbildung der absoluten Malerei unmöglich zu machen scheint.

Denn die Jahrtausende alte Anpassung des Menschen an diese äußeren Tatsachen ist heute nicht mehr zu erschüttern. Der Mensch hat sich durchaus daran gewöhnt, Linien und Formen als Elemente des Sichtbaren fast nur in Verbindung mit sachlichen Gegenständen zu erleben; Tonerfahrungen aber, die man in Verbindung mit sachlichen Vorgängen der äußeren Natur nur ganz selten antrifft, in allen jenen Fällen ohne jede gegenständliche Stütze tausendfach zu erfahren, in denen ein lebendiges Wesen einem Gefühle Ausdruck geben will. Von den Stimmen der Tiere an, vom ersten Schrei des Kindes, vom einfachen Seufzer, von der Wein- oder Lachkantilene, von der spezifischen Betonung der verschiedenen Sätze, wie Frage-, Ausruf- oder Zweifelsätzen an, über die primitiven Volksmelodien bis zu dem reichsten symphonischen Gebäude eines modernen Musikstückes: immer war man — von der Sprache als rein sachlich-inhaltlichem Verständigungsmittel abgesehen — darauf angewiesen, den weitaus größten Teil alles Hörbaren nicht auf seinen sachlichen Inhalt hin zu prüfen, sondern auf das Gefühl hin, das seiner tonalen Formung zugrunde lag. Der Weg bis zu den modernen, harmonisch so reich entwickelten Musikstücken war lang; doch er war ein stetiger, von der vorliegenden Struktur der Wirklichkeit aus gebotener und gewiesener Weg. So gibt die ganze, so wesentlich verschiedene Einstellung des menschlichen Bewußtseins allem Sichtbaren und allem Hörbaren gegenüber auch den Künstlern für das Auge und jenen für das Ohr völlig verschiedene Möglichkeiten. Denn wir werden einerseits biologisch auch heute noch andauernd dazu gezwungen, jede Linie und jede Form auf etwas Gegenständliches zu beziehen, da ein Verkennen ihrer sachlichen Bedeutung — etwa das Verkennen eines heranrasenden Automobiles in seiner gefährlichen Wucht — im Leben den unmittelbaren Untergang des Einzelnen zur Folge haben würde; anderer-

seits sind wir aber ebensosehr seit Jahrtausenden darauf eingestellt, rein laut liche Äußerungen in der Erfassung ihrer inneren Gefühlsbedeutung aufzunehmen, da auch hier ein Verkennen dieser Bedeutung — etwa das Mißverstehen eines Warnungsrufes oder des wütenden Heulens eines Tieres — zur biologischen Schädigung oder Vernichtung führen müßte. So kommt es, daß sich unser ganzes Bewußtsein beim Hören von Tongestaltungen von vornherein durchaus auf das Erkennen der zugrunde liegenden Gefühle einstellt, während sich selbst vor den absolutesten Linienzügen und Formbildungen hartnäckig und immer wieder sachlich-gegenständliche Assoziationen aufdrängen werden und aufdrängen müssen. Die Arbeitsleistung, die nötig ist, um vor einem absoluten Bilde diese sachlich-gegenständlichen Assoziationen abzuweisen und sich andauernd auf den absoluten Gefühlsgehalt von Formen zu konzentrieren, ist eine so große, die Aufmerksamkeit muß so andauernd immer wieder aus den biologisch wichtigsten Bahnen gerissen werden, und sie wird, sowie man das Bild verläßt, so andauernd wieder diese Bahnen geführt, daß sich die Menschen schon aus seelisch-ökonomischen Gründen niemals dazu werden erziehen können, den Voraussetzungen der absoluten Malerei zu entsprechen.

Es bleibt also nichts übrig, als sich auch als Künstler der objektiven Grenzen des zu verwendenden formalen Materiales und der gegebenen Aufnahme-Möglichkeiten der menschlichen Organisation bewußt zu sein. Wir werden nach allem Vorhergehenden kaum in den Verdacht kommen, für irgend eine Kunst innere Grenzen behaupten zu wollen. Jede Kunst ist schrankenlos frei, soweit ihre spezifische Sprache, die Mittel ihrer Gestaltung, sie frei sein lassen. Jede „Aufrichtigkeit“ und jede „Lüge“ ist ihr gestattet. Sie wird einzig und allein an ihrer Wirkung gemessen. Wo aber von den materialen Voraussetzungen aus eben dieser Wirkung prinzipielle Hemmnisse entgegenstehen, da vergeudet sie nur ihre Kraft, wenn sie den Kampf aufnimmt. Keine Kunst kann über die Grundtatsachen der äußeren Natur und über die von hier aus durch Anpassung entstandene Grundorganisation des Lebendigen hinweg. Die Künstler mögen aber ihren Trost für diese Tatsache darin finden, daß jeder Kunst derartige Wirkungsgrenzen gezogen sind. Kennt die Malerei die im Zeitablaufe bis aufs Höchste zu steigernde rein innere Ergreifung des menschlichen Herzens durch absolute Formen nicht, so kennt sie dafür als naturalistische Malerei jenen weiten Umkreis tief ergreifenden Gestaltens, der

die ganze so unerschöpflich reiche sichtbare äußere Welt unmittelbar zum Vorbild seines Schaffens nimmt. Von diesem so tausendfach erlebnisreichen naturalistischen Besitz ist aber wieder die Musik fast gänzlich ausgeschlossen, da ihrem naturalistischen Schaffen der so verschwindend kleine Umkreis des naturalistisch-hörbar Gegebenen die allerengsten Grenzen zieht. Von denselben äußeren Gegebenheiten aus wird einerseits die absolute Malerei und andererseits die naturalistische Musik auf den geringsten Bezirk beschränkt. So halten diese beiden Künste einander seit Jahrtausenden die Wage. Und so wird es wohl auch für alle Zukunft dieser äußeren Natur und unserer ihr angepaßten menschlichen Organisation bleiben müssen.

Dabei kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die absolute Malerei im Vermeiden alles Inhaltlichen und im Bau der Komposition aus Farbflecken und aus laufenden und verweilenden, steigenden und fallenden, bohrenden und verflatternden Linien echter „Expressionismus" sein will. Sie will den Ausdruck von Gefühlen in Formen geben, die nichts mit dem äußeren Eindruck eines Objektes zu tun haben, sondern aus eben diesen Gefühlen, die der Maler in sich hatte, geschaffen wurden.

Doch indem man diese Definition überdenkt und sie mit dem Schaffensweg Kandinskys vergleicht, wird auch wieder klar, was die absolute Malerei Kandinskys doch wieder grundsätzlich von der wirklich rein expressionistisch-absoluten Musik unterscheidet. Der absolute Musiker — nicht der naturalistische Programm-Musiker — bildet aus einem Gefühle völlig-unmittelbar die Formen. Auf direktem Wege steigt aus dem Gefühl die Form empor. Kandinsky aber schafft auch heute noch die fertigen absoluten Bilder keineswegs unmittelbar aus dem Gefühle heraus. Er nimmt einen Natureindruck oder sein sachlich-gegenständliches Erinnerungsbild und skizziert sie vorerst in ihren sachlich erkennbaren Formen. Dann erst geht er daran, die spezifisch erkennbaren gegenständlichen Inhalte immer mehr formal zu verwischen. Er weicht ganz langsam und nur sukzessive von den gegenständlichen Umrissen ab. Diese Abweichungen trifft er allerdings auf Grund seines Gefühles, also als „Expressionist". Aber immerhin lehnt er sich vorerst durchaus an Gegenständliches an. Daher kommt es auch, daß schließlich selbst seine absoluten Formen für denjenigen, der den Weg und die Vorstudien kennt, immer noch

erkennbare Reste gegenständlicher Inhalte enthalten. Die Kurve eines lagernden Paares, eines galoppierenden Pferdes, eines Kahnes mit Ruderern oder eines Schiffes, Baumformen oder Hügelwellen, die Troika-Form bleiben für den Kundigen auch sachlich noch erkennbar, wenn auch nur im Keimhaften einer gleichsam willkürlichen Rückbildung zu embryonalem Zustand. Kandinsky verwischt also gleichsam das gegenständlich Einmalige zum allgemein primitiven Zellkern hin. Daran aber, daß selbst er als der Schöpfer der Werke *nicht ohne den Umweg über den sachlichen Inhalt* auskommt, daß selbst er sich nicht darauf verlassen kann, unmittelbar aus dem Gefühle die Formen zu bilden, merkt man abermals den Wesensunterschied gegen den absoluten Musiker, der *unmittelbar* aus seinem Gefühle heraus Melodie, Rhythmus, Dynamik und Harmonik schafft. Im eigentlichen inneren Sinne ist also Kandinskys Malerei gar keine rein absolute Malerei. Ihre Schöpfung geht nicht auf dem spezifisch expressionistischen Wege vor sich, sondern pflegt nur ein *immer weiter getriebenes bewußtes Verwischen naturalistischer Erinnerungsbilder.* Damit schließt sich aber auch die Lücke, die sich sonst zwischen dem extrem-naturalistischen subjektiven Naturalismus der vorigen Generation und einer rein expressionistischen Malerei unüberbrückbar auftun würde. Wenn Kandinskys Malerei wirklich der reinste Expressionismus wäre, so würde das Gesetz der Stetigkeit jeder Entwicklung mit dieser Einen Ausnahme völlig hinfällig werden müssen. Wir hätten dann die Tatsache zu konstatieren, daß auf eine naturalistische Periode ohne jeden vermittelnden Übergang die extremste expressionistische Art folgen würde. In der Entwicklung gibt es aber keinen Sprung. Sie zwingt Kandinsky dazu, sich über sich selbst zu täuschen. Sie hindert ihn unweigerlich daran, unmittelbar aus dem Gefühle heraus die Formen seiner Bilder zu gestalten und zwingt ihn dazu, sie nur im sukzessiven Ablösen der Farben, der Konturen und der Flächen von den Erinnerungsbildern naturalistisch deutlich erfahrener Gegenstände zu finden. Indem aber auf diese Weise eine Übergangsphase der allgemeinen Entwicklung vom Impressionismus zum Expressionismus ins Bewußtsein gehoben und selbständig für sich ausgebaut wird, bleibt sie in gleicher Weise zur Unfruchtbarkeit verurteilt, wie der reife Pointillismus, Kubismus und Futurismus in ihrer Selbstbeschränkung zur Unfruchtbarkeit verurteilt waren. Das überragende Gesetz der Stetigkeit jeder immanenten Entwicklung aber bewährt sich

so auch hier als höchstes leitendes Prinzip in der Betrachtung eines einheitlichen ungestörten Kulturzusammenhanges. —

Wir müssen nun zum Schlusse noch darlegen, warum wir die absolute Malerei, die so sehr das Werk eines großen Einzelnen scheint, in das Kapitel der „Gruppen-Übergänge“ eingereiht haben. Denn man sollte doch meinen, daß nichts so sehr persönlichstes Wesen trage, wie gerade diese Gestaltungsweise.

Doch dieser Glaube wäre ein Irrtum. Denkt man an die großen Einzelnen des Überganges, an Cézanne, van Gogh oder Hodler, so erkennt man bald, daß es im inneren Wesen der absoluten Malerei liegt, in weit höherem Grade allgemeine Gruppen-Gefühle als einmalige Individual-Gefühle zu vermitteln. Die individuelle Stärke offenbart sich im Umkreise der bildenden Künste durch die ganz besondere und einmalige Weise, in der ein Künstler bestimmte sachlich gegebene Bildaufgaben farblich, phantasiemäßig-inhaltlich und formal ausgestaltet. Innerhalb der absoluten Malerei aber, mit ihren Mitteln der sachinhaltslosen, rein formalen Gebilde können nur ganz allgemeinste Gruppen-Gefühle gegeben werden. So wie eine Architektur in weit stärkerem Grade das Gepräge ihrer Zeit und ihrer Gemeinschaft als das der einmalig individuellen Künstler-Persönlichkeit des Bau-Meisters trägt, so wie ein kunstgewerblicher Gegenstand oder ein Ornament vom Allgemeinen ihrer Formung aus auch nur allgemeine Gefühle geben, denen gegenüber ihr individuelles Gepräge durchaus in die zweite Linie zurücktritt, so vermitteln auch die allgemeinen Formen der absoluten Malerei nur ganz vage, un-persönliche und dabei über-individuelle Gefühle. In ihrem inneren Bau sind sie Zeit-Gebilde, Gemeinschafts-Formen, wie die Architekturen. Mag im Detail auch das persönliche Temperament des Künstlers die Formung bedingen, beim Schaffen im Ganzen weitet er sein individuelles Gefühl zu jener großen Gruppe von Allgemein-Gefühlen, die allen im gleichen Kulturkreis zur gleichen Zeit Lebenden gemeinsam sind. Alle absoluten Bilder Kandinskys haben deshalb auch ganz allgemeine Themen: sie sind lyrisch oder dramatisch oder sehnsüchtig oder still oder aufgeregt. Immer aber sind sie als Erlebnisse von jener vagen Verschwommenheit allgemeinster Gefühlsstimmungen, die an allen Ecken weicht, die alle Türen aufschließt, die hundert Individualitäten in ihren Grenzen leben

läßt. Sie bekommen dadurch, wenn sie großen Formates sind, das Monumentale der Architektur, wenn sie kleinen Formates sind, das Dekorative eines sich leicht unterordnenden Schmuckstückes. Sie erfreuen und erheben. Doch sie weiten die Grenzen der Seele in jenem Sinne, der auch wieder der Architektur eignet: sie öffnen sie zur Bereitschaft für individuelle Erlebnisse, die jener Allgemeingruppe zugehören. Wie eine Kirche erst dann im Gefühle wirklich völlig lebendig wird, wenn man in ihr inmitten einer großen Gemeinschaft Hunderter von Genossen als persönlich Gläubiger das Individual-Erlebnis einer religiösen Erschütterung erfährt; wie ein Platz seine Lebendigkeit erst mit den Scharen der Bürger bekommt; wie ein Haus oder ein Schloß für einen Einzelnen eine völlige Unsinnigkeit ist und nur im Gruppengefühle der Familie oder des festlich reichen Prunkstaates seinen wahren Sinn erhält; wie ein Park die Besucher, wie ein Saal sein Publikum braucht: so weiten die absoluten Gemälde die Stimmung zum Erlebnis eines allgemeinen Gruppengefühles, in das hundert Einzelerlebnisse gleicherweise Eingang finden können. Es spricht aus ihnen mehr die etwas haltlose, noch nicht inhalts-reife Stimmung der Zeit des Überganges, als die einmalig begrenzte und in sich klare Persönlichkeit eines einzelnen Künstlers. —

So bleiben die absoluten Bilder Kandinskys innerhalb des Zuges der Entwicklung zur neuen Malerei des Expressionismus eine Besonderheit, die Merkwürdigkeit eines dem Zeitgefühle offenen, wahren und aufrichtigen Menschen, einer reinen und in ihrer leicht verschwommenen Lyrik hüllenlos hingegebenen Seele. Doch sie bleiben ein verlorener Umweg auf dem Zuge der Entwicklung. Sie führen abseits zu einem eingehegt friedlichen Eckchen. Doch will man weiter, so muß man umkehren und den Hauptweg wieder suchen, den die Anderen, Größeren gegangen sind.

BLINDE PFADE — FALSCHE WEGE -- STILLE WINKEL

Wir haben des öfteren festgestellt, daß sich das Verhalten des Aufnehmenden einem Kunstwerke gegenüber in zwei Phasen auseinanderlegen läßt, deren durchaus strenge Sonderung die Voraussetzung für jede gerechte Beurteilung einer künstlerischen Gestaltung ist: das Nachleben der Gefühle, die im Kunstwerke gebracht werden — das mit einem schlecht entsprechenden Aus-

druck sogenannte „Verstehen“ des Kunstwerkes — ist durchaus zu trennen von dessen Wertung. Wir haben uns im Vorhergehenden auch stets bemüht, diese beiden seelischen Rezeptionsstadien gesondert zu halten und zu besprechen und niemals ein Werturteil zu fällen, bevor die spezifische Gestaltungsart und Gefühlsweise des künstlerischen Komplexes klargestellt war. Die weiteste Toleranz, die uns bisher dabei leitete, dürfte uns nun die Berechtigung geben, im Folgenden etwas derber und summarischer zu verfahren. —

Blinde Pfade sind es unserer Ansicht nach, die die jüngeren Schöpfungen Picassos und seines Kreises beschreiten — eine Ansicht, die noch dadurch gestützt wird, daß Picasso selbst in jüngster Zeit seine Einstellung völlig geändert, die kubistische Gestaltung völlig verlassen hat, und versucht, auf Cézannes und Hodlers Wegen weiter zu kommen. So wird es schwer, diesen kubistischen Verranntheiten ein eigenes Kapitel zu widmen. Wenn es dennoch geschieht, so nur deshalb, weil einerseits diese Werke eine Verwirrung im Urteil eines Teiles des Publikums gestiftet haben, die in keinem auch nur irgendwie zu rechtfertigenden Verhältnis zu dem inneren Werte der Schöpfungen steht; und weil andererseits gerade in Deutschland immer noch gar so viele unerfahrene Jugend als Schöpfer und uneinsichtiges Alter als Propagator an diesen Formungen festhalten.

Pablo Picasso, der Vater dieser kubistisch-absoluten Gruppe, hat als ernster Künstler begonnen und in seiner früheren Zeit Bilder von beträchtlichem künstlerischem Werte geschaffen. Nachdem er, der 1881 in Malaga geboren ist, in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts, also im Anfang seines zweiten Lebensjahrzehnts, eine Periode starker akademisch-antikischer Beeinflussung durchgemacht hatte — man vergleiche etwa „Die Armen am Meer“ aus dem Jahre 1903 —, gelangte er bald zu verinnerlichten Ausdrucksgestaltungen. Sein „Schauspieler“, ein Bild aus dem Jahre 1905, gebe ein Beispiel für diese Periode seines Schaffens. Die „Natur“ ist hier in typisch-expressionistischem Sinne nur Anreiz für die Bildgestaltung, das Anatomische nur Zeiger zum Gefühlsmäßigen gewesen. Die Formen stehen im Dienste des inneren Ausdrucks. Die hagere, seelisch aufgezehrte Figur steht monologisierend vor dem Souffleurkasten, dem Publikum in sprechend ausdrucksvoller Geste des ganzen Körpers, der Arme

Abb. 91.

und der Hände, des Kopfes und Gesichtes zugewendet. In zweimaligem S-Schwunge biegt sich der Körper nach oben. Scharf greift der schneidend-schmale linke Arm zur Hüfte, im Ellenbogen und an der Handwurzel eckig im Gelenk gebrochen. Voll inneren Zwanges in die Gegenrichtung gewendet, stoßen Kopf und rechter Ellenbogen dem Publikum entgegen. Der rechte Arm ist in Ellenbogen und Handgelenk über die Grenze des Möglichen gedreht. So hält sich der ganze Körper bis in die Fingerspitzen in einer vom Innern her erzwungenen Ausdrucksstellung. Die Figur spricht, losgelöst von allem Räumlichen, rein als Figur; das „Milieu" der Bühne und des Zuschauerraums ist kaum mehr andeutungsweise erhalten. Impressionistische Reste, wie die beiden Hände mit dem Buch, die aus dem Souffleurkasten ragen, oder die Licht- und Schattenflecken des Hintergrunds rechts, sind nebensächlichstes Detail geworden. Körper und Geste des „Solisten" dienen als Ausdrucksträger für das Gefühl einer bestimmten seelisch-innerlichen Situation des Dramas. — Dabei sind die Farben, wie in allen frühen Bildern Picassos, noch etwas süß. Doch im Gesamtgefühl ist das Bild ein scharf stoßendes Charakterstück, von unmittelbarer Innerlichkeit getragen und gebaut. Es ist zwar noch in Anlehnung an einen Größeren, an Cézanne, empfunden; doch bei der Jugend des Malers lag gerade in dieser Art der Gefolgschaft etwas durchaus Gesundes.

Das Porträt des Pariser Kunsthändlers Sagot, auch aus dem Jahre 1905, Abb. 92. läßt den Weg zur kubistischen Formung erkennen. Es führt auf den Spuren Cézannes weiter. Der Kontur hält die Formen zusammen, Kopf, Hut und Oberkörper sind als ruhig-gefaßte Komplexe gebildet. Dabei erkennt man in Nase, Schnurrbart und Backenformen, in der Bildung der Augen, besonders aber in der Fassung des rechten Oberarmes — links im Bilde — jene sphärisch-kubistischen Formen, die Cézanne als Erster propagiert hat. Und auch die stille, breitflächig-satte Haltung im Seelischen hält sich auf Cézannes Wegen.

Im Fortschreiten geht Picasso zu immer stärker ausgesprochener kubistischer Formung weiter. Im Jahre 1909 entsteht jener weibliche „Halbakt", den wir Abb. 71. als letztes Beispiel im Kapitel „Kubismus" besprochen haben. Er gibt das kubistische Programm in fast reiner Ausbildung. Von hier aus rückblickend wird man sich an der Schärfe und festgefügten Kraft des Bildes erfreuen können. Streng gebaute und geometrisch gefaßte Form schafft eine neue Sicherheit und Stärke. Die Reste schwimmend-impressionistischer Art, die im Bilde Sagots

im In- und Übereinanderschieben der einzelnen kubistischen Elemente noch bewahrt waren, sind hier fast völlig verschwunden.

So wäre der Boden für die Verwertung dieser festen Einzelformen zu groß „gebauten" Ausdrucksbildern bereitet gewesen. Da traf Picasso der Einfluß futuristischer Gestaltungen in Verbindung mit den Tendenzen der absoluten Malerei. Und nun beginnt die große Tragikomödie, die Picasso und seine Gefolgschaft eine Zeitlang in den Mittelpunkt der kunstkritischen Tageskämpfe rückte. Eine Art bewußten Delirierens, ein wildes Amok-Laufen, ein künstlerisches Lallen mit unkontrollierten Gefühlsformen beginnt. Er führte teils zu wesenlosen, teils zu banal-inhaltsleeren Gestaltungen, zu reiner Drohnenarbeit, die in ihrer eigenen Unfruchtbarkeit versandete und starb. Und die nur kurz charakterisiert werden möge, da sie nun einmal im Bilde der Moderne da ist.

In zwei Gruppen lassen sich von nun ab Picassos Schöpfungen — die für alle typisch ähnlichen als Beispiele genügen mögen — einschließen. Die eine Gruppe faßt jene Gestaltungen zusammen, die unter dem Einfluß futuristisch-absoluter Tendenzen entstanden sind; die andere führt den formal geschlossenen Kubismus bei völliger Degenerierung der räumlichen Formungen zu flächenhaft-planimetrischer Fassung weiter, um in blutleersten Umrißzeichnungen zu enden.

Der vorhin erwähnte „Halbakt" hatte sich also die neue Festigkeit des Bildbaus mühsam errungen; durch die andere Übergangsbildung des Futurismus wird dieser Formenzusammenschluß wieder zerbrochen. In der „Studentin" sind die einzelnen Bildteile abermals ins Unfeste geraten. Mühselig sucht man die einzelnen Teile, die „Erinnerungsfetzen", eines Gesichtes zusammen. Schief von rechts nach links steht die röhrenförmige Nase in der Mitte des Bildes, links neben sich das kubistische geschlossene rechte Auge mit der hellen kleinen Bogenform des Tränensäckchens darunter. Rechts schiebt sich das linke Auge in die Nase bis zum Nasenrücken hinein, ganz klein, viel kleiner als das andere Auge gebildet. Die Stirn liegt darüber als mitteldunkles Rechteck-Feld, zwei Bogenformen auf ihrer Fläche, die den Haar-Ansatz bezeichnen mögen. Reste der Ohrformen rechts und links, nach unten anschließende Rechtecke, Trapeze, Parallelogramme: kindlich spielende Phantasie mag die weitere Deutung übernehmen, so sie Gefallen daran findet.

Abb. 93.

Der „Mann mit Musikinstrument“ als nächstes Bild. Ein völlig durcheinandergeschobener Komplex. Die Formen rinnen vom schmaleren Ursprung oben — Kopf des Mannes mit geometrischen Gesichts-Resten in den Augen-Bogen, der Nasenlinie, dem Mund-Rechteck, der Backen- und Kinnlinie — in breiter werdender Bahn nach unten zum Bildrand. Reste des Instrumentes, das wohl violinartig gedacht war, finden sich in Schneckenformen über das Bild verstreut. Geometrische Spielereien sind mit andächtiger Geste „gestaltet“. Daß diesen Formungen ein gewisses leer-schwebendes Allgemeingefühl eignet, soll nicht bestritten werden: wir haben ja diese Tendenzen der „absoluten Malerei“, die auch im vorigen Bilde eine Rolle spielen, im voraufgehenden Kapitel ausführlich besprochen. Das Durcheinanderspielen einer Art leise verschieblichen Musters mag dabei genügsamen Aufnehmenden befriedigenden Genuß gewähren. Für die Mehrzahl derer, die die Maßstäbe großer Kunstwerke der Vergangenheit und Gegenwart im Bewußtsein tragen, sind diese Erlebnisse zu schwach und zu arm. Abb. 94.

Kann man bei dieser Gruppe kubistisch-futuristisch-absoluter Gestaltungen Picassos noch seinen Gleichmut behalten und sie dem Entzücken großer Kinder überlassen, so wird es schwer, der zweiten Gruppe gegenüber literarischen Anstand zu wahren. Denn gaben die beiden letzten Darstellungen bloß ein Vergraben in kindisch-primitive Eigenwilligkeiten, so zeigen die nun folgenden eine derartige Degeneration jeglichen bildkünstlerischen und menschlichen Gefühles, daß hier tatsächlich häufig der Gedanke an bewußte Verhöhnung des Beschauers, zumindest aber an gewolltes Dupieren und bewußtes formales Lügen wach werden könnte. Wir wollen aber gleichwohl die Bilder mit bestem Willen betrachten.

„Frauenkopf“, wohl aus dem Jahre 1912. Abermals blicke man auf jenen Halbakt aus dem Jahre 1909 zurück. Die kubistischen Elemente, die bereits zum festen Bau zusammengeschlossen waren, sind wiederum gelockert. In typisch futuristischer Art schieben sich die geometrischen Stücke — Nase, Mund, Backe, Augen, Reste der Frisur, Hals- und Brustteile — übereinander und durcheinander. In primitivster Weise ist der Komplex zusammengestückelt. Einzelne Fragmente wiederholen sich in reinster Willkür. Wie in kindischem Spiel ist das Bild zusammengefügt. Ohne jedes tiefe und wertvolle Gefühl. Ein längst überwundenes Übergangsstadium ist hier zu absichtlichem Dasein wiedererweckt. Abb. 95.

Doch nicht dies Futuristische stellt das Bild in die zweite Gruppe. Sondern die beginnende Degeneration der räumlichen Teilformen zu flächenhaften Gebilden. Was an neuem Kraftgefühl im Fassen der Raum-Stücke durch Würfel, Kugeln und Zylinder erreicht war, ist einem Flachheits-Gefühl gewichen, das schon an sich dünn für das Erleben wirkt. Dazu kommt der untiefe Bau des Ganzen. Wo das rieselnde Linienspiel des „Mannes mit Musikinstrument" noch Reste liebenswürdig-hübscher Formelhaftigkeit bewahrte, da wird hier Gesamtaspekt und Detailbau schaler und öder.

Picasso gerät auf dieser eigenwilligen Bahn immer mehr ins Läppische. Starke Abwehr-Worte lassen sich kaum mehr vermeiden. Die Tatsachen sind so primitiv, die Formungen von derartiger Flachheit des Gefühles, das Schaffen so unernst, die banale Absicht so deutlich, daß nur psychologisch völlig Ungeschulte in derlei Gestaltungen etwas Neu-Geheimnisvolles sehen konnten.

Abb. 96. Der „Mann mit der Pfeife" — 1914 — gebe ein Beispiel, und bei weitem nicht das krasseste, für diese Kindereien. Futuristisch-kubistische Teilstücke, lächerlich-inhaltlose Linien, geistlose Abbreviaturen, banale Ergänzungen in „echtem" Material: ein vom Herzen aus „dummes" Werk.

Unter dem Rand der aus braunem Packpapier ausgeschnittenen und dann auf die Bildleinewand aufgeklebten Kappe führt ein langes, schmales Rechteck, die sinn- und gefühlslose Abbreviatur der Gesichtsfläche, nach unten, zu der nach links hin gerichteten kurzen Pfeife. Auf diesem schmalen Feld sind durch zwei Ringe die Augen, daran durch eine konturierte und dunkel betupfte schmale Linie die Nase, darunter in sinnloser Umdeutung in ein Kreuz die Nasenflügel, noch tiefer unten der kleine mondsichelförmige Mund gegeben. Die nach links hin gerichtete Pfeife ist plastisch aus der Bildfläche vorgerundet. Links und rechts an dem vorderen „Gesichtsbrett" sitzen, in der Höhenlage verschoben, die läppisch-einfachen Kurven der Ohren. Lockenstücke, Kurven, gerade und krumme Linien und Flächen schieben sich sinn- und gestaltlos aneinander und übereinander. Das Ganze ist eine keineswegs in ihrer Kindlichkeit reizvolle, sondern eine einfach dumme Spielerei, die weder entwicklungsgeschichtlich betrachtet, noch für sich genommen auch nur den kleinsten Teil des Aufsehens wert ist, das von ihr — und dann von ihren, durch Kleinere noch ins hundertfach Dümmere und Dümmste getriebenen Folgerungen — ausging. Man fühle sich nur echt und aufrichtig in die Formen

ein und man wird unmittelbar erfahren, wie man auf das Niveau der primitivsten Kinderstube hinuntersinkt. Infantile Geständnisse einer ins Theoretische verrannten Seele.

Dabei ist die als große Entdeckung ausgerufene Verwendung des „echten Materiales“ — die in jüngster Gegenwart zu den lächerlichen Bildformen der „Merz-Malerei“ mit ihrer „Verwendung“ alter Kistenbretter und zerbrochener Kinderwagen-Räder geführt hat — eine der kindlichsten Ideen, die die gesamte Kunstgeschichte kennt. Auf einen abstrusen Einfall hin wurde hier, wie ja öfter in der Geistesgeschichte der Menschheit, eine Theorie gebaut, die mit der Einsicht in die Schiefheit des Grundgedankens ohne weiteres in sich zusammenfällt.

Eine kleine Inkonsequenz sei dabei zuerst besprochen. „Echtheit des Materiales“ soll heißen, daß man die stoffliche Materie der Natur nicht mehr durch Farben darstellt, sondern daß man etwa „wirkliches Papier“ für die Bekleidung, hier für die Mütze des Mannes, nimmt und auf das Bild aufklebt. Der kürzeste Gedankengang hätte dem Erfinder dieser Gepflogenheit zumindest doch sagen müssen, daß braunes Papier kein wesentlich anderer „Ersatz“ für den wirklichen braunen Stoff der Mütze ist, als ihn die mit brauner Farbe bestrichene Bildleinewand selbst auch gibt. Ja, eine mit der Hand gefärbte Bildleinewand würde durch ihre Materialstruktur sogar dem fabrikmäßig gefärbten wirklichen Stoff der Kappe noch weit näher kommen als das glatte Papier.

Doch der Grundfehler einer derartigen Verwendung „echten Materiales“ liegt viel tiefer. Er liegt darin, daß diese Malergruppe das innere Wesen ihrer eigenen Bildgestaltung durchaus verkennt.

An sich ist, theoretisch wie praktisch, die unbedingte Ablehnung der Verwendung „natürlichen Materiales“ in der Kunst nicht aufrecht zu halten. Man denke an die „lebenden Bilder“ in einem naturalistischen Bühnenwerke, die, von einem guten Regisseur gestellt oder bewegt, durchaus zur „bildenden Kunst“ gehören. Oder man denke sich ein Panoptikum von einem genialen Künstler, etwa Donatello, gestellt und ausgeführt. Donatello ist es ja auch, der etwa in der Johannesbüste des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin ein wirkliches Stück Sackleinewand, mit Gips getränkt, mit roter Farbe bestrichen, als Gewand des Knaben verwendet. Doch in diesem Falle gehört das

wirkliche Material zum Grundgefühl des ganzen Werkes, das ein extrem naturalistisches ist. Denn da „wirkliches Material“ ja dem „naturalistischen Umkreise“ angehört, wird es sich durchaus in ein Bild fügen, das selbst extrem naturalistisch konzipiert ist.

Bei den späten Bildern Picassos und seines Kreises haben wir es aber mit extrem naturfernen Gestaltungen zu tun. Die Konzeption ist durchaus auf die Umgestaltung des äußeren Erlebnisses in abstrakt-geometrische Formen eingestellt. Man muß dies trotz der primitiven Kindlichkeit der Bilder zugeben, wenn man sich die Teilstücke der Gestaltung zusammensucht und sich in sie „einfühlt“. In diesem naturfernen Komplex steht nun das „echte Material“ als völlig fremdes Element, das, wenn man es wirklich als Material erfühlt, aus dem Gesamten um so stärker herausfallen muß, je mehr sich dieses der „absoluten Gestaltung“ nähert.

Doch auch dieses „Prinzip des echten Materiales“ ist, wie das nächste Bild Picassos beweist, das wir besprechen wollen, ein leeres Programm ohne jeden ernsten Inhalt. Das wirkliche Material wird als primitiver Augenkitzel verwendet und steht im Gesamten des Bildes nicht anders, als ein inhaltloser Pinselstrich.

Abb. 97. Die „Frau vor Tablett mit Karten“, vom Jahre 1914. Die Kreisform oben mag den runden Kopf, der Halbkreisbogen mit den zwei Augenpunkten und dem Nasenstück darunter rechts von dem Papierstreifen weg das Gesicht, die leere Doppelbogenkurve links vom Streifen das Ohr, die leise gestrichelten Rechtecke unten in der hellen breiten Mittelbahn die „Karten“ geben. Die dunklen Längsstreifen des Bildes sind aufgeklebte Stücke einer schwarz-goldenen Papiertapete, die helleren sind aus einer blausilbernen Papiertapete geschnitten, das kurze dunkle Mittelstück ist braunes Papier. Das Ganze ist langweilig und leer, geistlos und öde. ohne jede Innerlichkeit, dummes Spiel, banalste Kinderei. Das Werk einer völlig inhaltlosen Seele. Ohne jeden künstlerischen, ohne jeden menschlichen Wert. Ein Stück Leinewand mit Papier beklebt, mit Strichen bekritzelt, voll flachster Geheimnistuerei und dabei läppischer Abstrusität.

Gab dieses Bild gleichsam die planimetrische Degeneration des „Mannes mit dem Musikinstrument“, so gebe das letzte Bild Picassos, das wir besprechen wollen, ein Beispiel, wie weit eigenwillige Verbohrtheit gelangen

kann, wenn sie sich nicht am Leben und am Mitmenschen kontrolliert. Wir wollen dabei annehmen, daß Picasso auch in diesen Bildern nicht „lügt", sondern tatsächlich „aus dem Gefühle heraus gestaltet".

Inhaltlich dürfte die Zeichnung des „Männlichen Kopfes" durchsichtig sein. Wo Schädel, Augen, Nase, Ohren, Mund und Brust gedacht sind, wird klar. Und nun frage man nach dem Gefühle, das dieses Bild vermittelt. Man staunt über die Autosuggestion so Vieler, die an derlei Gestaltungen innere Bereicherung zu finden vermeinten. Gerechtester und ehrlichster Einfühlung antworten die Formen mit einem leeren, hohlen, nichts-würdigen Gefühle, mit der Stimmung völligster Degeneration, dümmster Kindlichkeit, banalster Primitivität. Es sei ohne weiteres zugegeben, daß „nicht Jedermann dies Bild malen könne". Doch dieser Gesichtspunkt besagt gar nichts: denn das hand-werkliche Können ist die Voraussetzung. Kunst aber kommt nicht vom Können, Kunst kommt vom Fühlen. Und fühlen, bis in ihren letzten Gehalt restlos erfühlen kann diese Gestaltung Jeder, und sei er noch so primitiv und unerfahren. Und eben weil dieses Gefühl dem erlebenden Bewußtsein nicht nur keinerlei Bereicherung bringt, sondern weit, weit unter dem billigsten Durchschnitt unserer banalsten Stunden bleibt: eben deshalb ist das Gebilde so nichts-sagend, so minder-wertig, so ablehnenswert. —

Abb. 98.

Man könnte fragen, warum wir derartige Gestaltungen überhaupt besprechen. Den äußeren Grund, der in dem großen Aufsehen und in der weiten Diskussion lag, die sie hervorriefen, haben wir bereits genannt. Der zweite Grund liegt darin, daß man sich gerade vor derartigen Bildungen über das Wesen des Ästhetischen völlig klar werden kann.

Ästhetik ist keineswegs, wie auch heute noch Viele meinen, die „Lehre vom Schönen", sondern sie ist die Lehre vom künstlerischen Gestalten und Erleben überhaupt, das, völlig abgesehen von seinem Werte, also von der „Schönheit", betrachtet werden muß.

Gute — also „schöne", gleichgültige — also „nichtssagende" und schlechte — also „häßliche" Kunstwerke gehören gleicherweise dem Bereiche des Ästhetischen an. So wie die „Wärmelehre" nicht nur Temperaturen betrifft, die höher als die eigene Körperwärme sind, sondern auch gleichgradige und kältere Stufen einschließt; so wie die Nationalökonomie nicht nur die Lehre vom „Vermögen", sondern auch die vom Nichtshaben und von den

Schulden umfaßt: so ist die Ästhetik die Lehre vom „Kunstwerk überhaupt", ohne Rücksicht auf dessen Wert. Das Wort „unästhetisch" wird, wenn man es in heute üblicher Weise für „häßlich" gebraucht, eigentlich in falschem Sinne verwendet; es bezeichnet — so wie etwa un-intellektuell keineswegs „falsch" oder „unrichtig", sondern nur „nicht-intellektuell" bedeutet — seinem inneren Sinne nach Alles, was „nicht-ästhetisch" ist; also etwa den intellektuellen oder den willentlichen Bezirk. Setzen wir nun voraus, daß, ähnlich wie die Bilder etwa von Thumann oder Sichel oder sonst einem Unter-Durchschnittsmaler, auch diese späten Bilder Picassos aus wirklichem Gefühle heraus entstanden sind — und diese Toleranz kann unsere Einsicht nur fördern —: so bleiben auch die letzten besprochenen Bilder „echte Kunstwerke", also ästhetische Gebilde. Daß sich nach der Auflösung ihrer Formen ihr „Wert" als ein durchaus negativer herausstellt, hat mit ihrer Wesenheit als künstlerischen Schöpfungen nichts zu tun. Und nur wer diese psychologische Tatsache restlos durchschaut hat, wird sich dann auch im schwankenden Bezirk der ästhetischen Werturteile, der ja tausend Relativitäten in sich begreift, sicher und unverwirrt zurechtfinden können.

Die klare Einsicht in diese psychologischen Verhältnisse ermöglicht es aber dann, die Werturteile auch mit ziemlich weiter Gruppengeltung zu formulieren. Und da scheint heute kein Zweifel mehr möglich, daß diese Schöpfungen Picassos und seiner inneren Schüler und äußeren Nachahmer wohl jedes erheblichen Gefühlsgehaltes, und damit jeglichen, im Zusammenhange des Kunstschaffens auch nur einigermaßen geltenden Wertes entbehren.

Sind es unserer Ansicht nach also blinde Pfade, die diese späten Schöpfungen Picassos gehen, so sind es zwar gangbare, aber falsche Wege, die so mancher Jünger der neuen Malerei beschreitet, wenn er Bauernbilder oder Kunstwerke exotischer halbwilder Völker oder mittelalterliche Bildwerke oder Kinderzeichnungen als Stütze und Vorbild für eigenes Gestalten nimmt.

Es dürfte heute kaum mehr Leben und Geschichte bedenkende Menschen geben, die das Vorhandensein tausendfältiger „Zufälle" im historischen Geschehen leugnen, also das Zustandekommen von „Kreuzungen" und „Durch-

schneidungen“ zweier Kausalitäts-Reihen, die von ihrem Ursprunge her nichts miteinander zu tun haben. Ein solcher Zufall ist es, wenn zwei historische Objekte zwar starke äußere Ähnlichkeiten besitzen, die sachliche Analyse aber erweist, daß dem gleichen Gesicht kein gleiches Wesen entspricht und die beiden Gestaltungen einander innerlich vollständig fremd sind. —

Wir konnten feststellen, daß man gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts der immer mehr ausgebildeten Differenzierung und Verfeinerung der Erlebnisse in Kunst und Dasein überdrüssig geworden war und sich nach stärkeren, einheitlicheren, ja brutaleren Gefühlen zu sehnen begann. Die Schöpfungen Cézannes und van Goghs, der Lebensweg Gauguins, die Bilder der Pointillisten und Kubisten gingen diesen Zielen nach. In allen Bildelementen kam es zu einer vom Gefühle aus erstrebten Ablehnung des feinen Baues, des lockeren Zusammenhaltes, der sublimen Farben und der differenzierten Formen. Breite, starke Farbflächen, geschlossene Konturen, schwere, oft brutale Formen, massige Kompositionen wurden gesucht und gestaltet.

Es kann nun nicht weiter wundernehmen, daß mannigfach im Kunstschaffen der gegenwärtigen oder der vergangenen Zeiten oder bei fremden Völkern „zufälligerweise“ ähnliche formale Gegebenheiten zu finden sind. So zeigt die „Bauernkunst“ allenthalben, und zeigte zu allen Zeiten, eine Verderberung und Vergröberung jener Stilweisen, die jeweils in den Zentren künstlerischer Kultur gepflegt worden sind. Man brauchte also nur aus den Hauptstädten in die Provinz oder gar auf das offene Land zu gehen, um Dinge zu finden, die im Äußeren ihrer Bildung ähnliche Elemente wie die neu erstrebte Gestaltungsform der führenden Künstler aufwiesen. Man konnte derlei auch ohne weiteres tun. Man durfte nur nicht dabei vergessen, daß mehr als spielerischen Wert derartige Parallelen nicht besitzen können. Denn das den Formen zugrunde liegende Gefühl mag im Äußeren ähnlich scheinen; im Zuge der Entwicklung gesehen ist es qualitativ völlig anders einzustellen. Wo bei den heute führenden Malern die Übersättigung mit der Feinkost des subjektiven Naturalismus nach kräftigerer seelischer Nahrung verlangen ließ und damit Kontrastgefühle emportrieb: da war bei der provinzialen und Bauernkunst ebenso wie bei einer großen Anzahl mittelalterlicher Miniaturen das Derbe und Summarische der Erscheinung doch offensichtlich nicht Gefühlsumschlag aus kultivierten Bezirken her, sondern eben gewöhnlichste Derb-

heit, einfache Banalität, brutale Kulturlosigkeit. Wo also dort der Weg zur neuen Kraft durch die höchsten Kulturgrade hindurch geführt hatte und die Werke dementsprechend — man denke an das Porträt der Gattin Cézannes oder an die Bilder van Goghs — im Keime das reifste Kulturgefühl einschlossen, da schleppte man hier gewöhnlichste Dilettantenweise in den Vordergrund der Betrachtung, zerrte Dinge, die ganz unten auf der Stufenleiter kultureller Entwicklung gewachsen waren, auf die Wellenhöhe des Stilwechsels unserer Tage empor und fälschte damit Alles: man fälschte das Konzeptionsgefühl des Genießenden, dem man Cézanne und irgendeinen Bauernanstreicher auf gleicher Basis darbot; man fälschte den Sinn der ganzen Entwicklung; und man zerstörte nicht zuletzt die ganze Naivität, die für den kultivierten Menschen als Reiz ganz anderer als der gemeinten Art den Bauern- und Volkskunstwerken innewohnen kann.

Und was für die Bauernkunst und so manches Opus der mittelalterlichen mönchischen Schreibstuben gilt, das gilt in gleicher Weise für die Kunstwerke von Völkern noch unausgebildeter oder stagnierender Kulturstufen; mögen sie an sich modernem Auge noch so „schön" in der geschlossenen Fügung traditionell gefestigter Formen scheinen und damit moderner Amateurliebe noch so berechtigte Freuden vermitteln. Auch hier kommt es für das Verständnis des Heutigen — und nur darum kann es sich doch bei wissenschaftlicher Betrachtungsweise handeln — nicht darauf an, daß irgendwelche Werke im Äußern ihrer Erscheinung zufälligerweise irgendwelche den modernen Bildungen ähnliche Formung zeigen; sondern nur darauf, ob diese Ähnlichkeit oder Gleichheit der formalen Struktur aus ähnlichen oder gleichen Vorstufen heraus entstanden ist. Denn nur dann koinzidieren, schon dem Gesetze der Stetigkeit der Entwicklung nach, nicht rein äußere Zufälligkeiten, sondern innere Bestimmtheiten miteinander, und nur in diesen Fällen wieder kann der Vergleich zur Erkenntnis helfen. So hilft es auch — es mag als poetisches Gebilde noch so eindrucksvoll wirken — der Erkenntnis gar nichts, etwa den gestirnten Himmel mit einem gestickten Teppich zu vergleichen; doch es hilft zur Erkenntnis sehr viel, den Regenbogen mit dem Farbenspektrum eines Prismas in Parallele zu stellen.

Nimmt man also etwa Werke der Negerkunst und bietet sie dem modernen Erleben als Parallel-Beispiele für die „neue Stilweise" an, so fälscht man beider

Sinn. Das Gemeinsame ist allerdings, daß wir in beiden Fällen ausgesprochenen „Stil-Willen“ finden. Doch dieser Begriff ist ein so inhaltsarm-weiter, daß er gar nicht fördern kann. Wo heute ganz bestimmte, uns aus dem Erleben Aller bekannte Gefühle in Formen festgehalten werden, die von uns Allen auch restlos nacherlebt werden können, da fehlen für das wirkliche Verständnis jener exotischen Bildungen alle kulturellen Voraussetzungen. Wie will man denn die Formsymbole eines Volkes aufnehmen können, dessen Sprache und Sitte, Lebensweise und Milieu, Religion und Geschichte, dessen ganze Menschen- und Weltauffassung, also seine gesamten kulturellen Verhaltungsweisen vom Unwichtigsten bis zum Wichtigsten uns völlig, aber auch durchaus fremd sind. Wir können doch nichts anderes tun, als versuchen, derartige Gestaltungen so zu lesen, als ob sie von uns erfunden worden wären. Daß dabei das Meiste unaufgelöst bleiben muß und daß der Rest falsch gelesen wird, dürfte keinem Zweifel unterliegen. Denn wir verhalten uns dabei so, als würden wir etwa dem Aufsagen eines Negergedichts zuhören, und den Sinn der in der unverständlichen Sprache gesagten Worte so zu erraten trachten, daß wir ihn von irgendwelchen zufälligen Klangähnlichkeiten mit den Wörtern unserer Sprache herholen. Das Verzerrte und gänzlich Sinn- und Würdelose einer derartigen Stellungnahme dürfte wohl ohne weiteres klar sein.

Nicht viel anders ist es aber auch, wenn wir zur Erläuterung heutiger Stilweisen auf irgendwelche älteren Werde-Formen der europäischen Kunst zurückgreifen. Man hat vielfach mittelalterliche, besonders romanische Werke, Miniaturen und Plastiken, als Stütze modernen Kunstwollens herangezogen. Es soll nicht etwa dem Aufzeigen von Parallelen in der Kunstentwicklung seine hohe Berechtigung abgesprochen werden. Wir haben ja auch öfters erwähnt, daß etwa die Übergänge von der spätantiken in die altchristliche Kunstweise gerade zur Stützung des Verständnisses moderner Übergangserscheinungen beste Hilfe leisten können. Denn hier führte die Entwicklung in innerer Gleichheit mit der Moderne von dem subjektiven Naturalismus der Spätantike zum Kraft-Expressionismus altchristlicher Malerei. So könnte man auch noch mit einiger innerer Berechtigung Giotto oder Masaccio, oder Eyck oder Witz und Multscher als Beweis dafür heranholen, daß der Kulturumschwung von verfeinerter zu starker Kunstweise, wie ihn die letzten Jahre der modernen Kunst gebracht haben, schon wiederholt in der Kunstentwicklung der letzten Jahr-

hunderte vor sich gegangen ist. Auf die noch unausgebildeten, vor-reifen, „archaischen“ Werke der romanischen Zeit zurückzugreifen, heißt aber nun wieder eine Vor-Stufe einer Entwicklung in den Vergleich zerren zu einem Wendepunkt auf höherer Kulturstufe. Dies muß nun deshalb zu völlig schiefen Ergebnissen führen, weil die seelische Einstellung allen archaischen Werken gegenüber eine durchaus spezifische ist: sie ist daher determiniert, daß man die von ihnen aus weiterschreitende Entwicklung in ihren reifen Auswirkungen bereits kennt. Erst von dieser Kenntnis aus ist man bereit, Versprechungen, noch knospende Frühformen späterer Blüte zu erleben, die sich im Zurückgehaltenen ihrer Herbigkeit, im leise Täppischen, ja Ungeschlachten ihres noch gedämmten Wesens der eigenen, noch kaum erprobten Kraft erst scheu bewußt werden; die aber von den modernen, selbstsicheren Kraft-Gefühlen weltenweit verschieden sind. Denn handelt es sich dort, etwa im Früh-Romanischen, um erste breite Schritte eines eben erst recht seßhaft gewordenen Volkes, das in seinem bäurischen Gehaben die massigen Formen der Abteikirche von Maria Laach oder des Speyrer Domes aufeinandertürmt, und das, mit denselben breiten Händen, die Behandlung des Holz- oder Steinmaterials eben erst versucht, im Derbsten seiner Fügung umgreift; so ist es hier das Neue trotzig-bewußten Kraft-Wollens im Wider-Willen gegen dekadente Überreife. Bauern und eben erst werdende Städter dort; zu modernen Großformen der Vergesellschaftung sich findende kultivierte Menschen hier. So wenig die Turbinenhalle von Peter Behrens oder der Innenraum der Berliner Volksbühne von Oskar Kaufmann mit Maria Laach oder dem Innenraum einer der romanischen Kirchen Kölns zu tun haben, so wenig haben die Bilder Cézannes oder die Plastiken Maillols mit romanischen Bildwerken zu tun. Und ihre Zueinanderführung schafft nicht nur jedem Historiker und jedem reinlich Genießenden die peinlichsten Gefühle, sondern sie stiftet auch die blindeste Verwirrung der werdenden Künstler und des Verständnis erstrebenden Publikums. —

Die tiefe Unsicherheit des ästhetischen Wert-Urteils aber, die sich in all diesen Erscheinungen des modernen Kunstbetriebes offenbart, hat ihre Wurzel in einer Anschauungsweise, die zum erstenmal mit größter Berechtigung von den Wiener Kunsthistorikern Wickhoff und Riegl geltend gemacht worden ist. Diese beiden wahrhaft gelehrten und überschaulichen Männer wendeten sich dagegen, daß ganze Bezirke der Kunstentwicklung traditionsgemäß als „Ver-

fallszeiten“ verfemt und aus diesem Grunde nicht wissenschaftlich erforscht wurden. Sie wandten so ihre Forscherarbeit den bisher fast völlig vernachlässigten Perioden der Spätantike und des Barock zu und erwiesen, daß auch diesen Zeiten ein „spezifisches Kunstwollen“ eigen war. Weiterhin wurde dann der Satz aufgestellt, daß jede Zeit ihr spezifisches Kunstwollen habe und daß jede überhebliche Schulmeisterei, die einer Zeit die „Berechtigung“ zu dieser von ihr geübten künstlerischen Gestaltungsweise bestreite, also etwa im Sinne Winckelmanns den „klassischen Idealismus“ als das „einzig berechtigte“ Kunstwollen normiere, nicht nur unhaltbar sei, sondern angesichts der Geschichte borniert erscheinen müsse.

Die geistige Höhe dieser Anschauung braucht nicht erst erwiesen zu werden. Sie hat durch ihre innere Wahrheit und durch die geniale Weite ihrer Problemstellung eine neue und fruchtbare Periode der gesamten Kunstwissenschaft eingeleitet.

Bezog sich jedoch der Satz vom spezifischen Kunstwollen jedes Volkes in jeder Zeit auf das Kunstschaffen der entsprechenden Periode, so wurde er in der Folgezeit, bereits von Riegel, stärker aber noch von dessen Schule, auf das Werturteil über dieses Kunstschaffen gewendet. Und diese Wendung führte ins durchaus Schiefe. Denn es ist etwas völlig anderes, ob man jeder Zeit die Berechtigung zu der Art ihrer künstlerischen Schaffensweise — die sie sich ja auch gar nicht nehmen läßt —, also ihr spezifisches Kunstwollen in historischer Objektivität zuspricht; oder ob man dann alle diese auf Grund irgendeines Kunstwollens entstandenen künstlerischen Gestaltungen auch mit dem gleichen Wertindex versieht.

Sicherlich läßt sich der Standpunkt nicht festhalten, daß es nur Eine Schönheit gäbe; sondern nur jener, daß es so viele „Schönheiten“ wie wertvolle Gefühle gibt. Sicher hat auch jede Zeit und jede Menschengruppe jene Gefühle im Kunstwerke gestaltet, die ihnen die wertvollsten waren, so daß jeder Mensch und jede Zeit für sich mit ihrem Werturteile Recht haben und Recht behalten. Es heißt aber dennoch den inneren Sinn des Werturteiles völlig verkennen, wenn man glaubt, damit die völlige Anarchie jeder übergeordnet-geschichtlichen Wertung nachgewiesen zu haben. Man würde damit — und keineswegs bloß im Kunstgebiete — nicht nur die historischen Tatsachen kulturellen Aufstiegs oder Verfalls, man würde vom Kleinsten bis zum

Größten die Möglichkeit jeder vergleichend-kulturgeschichtlichen Betrachtung überhaupt leugnen. Dies aber würde doch der offenbaren Wirklichkeit widersprechen. Denn hat etwa die eine Zeit von sich aus Nächstenmord und Versklavung, die andere Nächstenliebe und Freibürgertum gepflegt, so kann die vergleichende Menschheitsgeschichte, bei aller Kenntnis des Relativen jeder Wertung, dennoch wieder ihr Werturteil über die ethischen Werturteile jener Zeiten fällen. So unterliegen aber alle Werte, die eine Zeit als die ihr höchsten aufgestellt hat, wieder dem übergeordnet-vergleichenden Werturteil der Geschichte.

Ins Ästhetische zurückgewendet ist auch hier das Werturteil ein Relations-Urteil. Als solches, als „Beziehungs-Urteil", braucht es nun außer dem gerade vorliegenden Kunstwerke, das den einen Bezugspunkt gibt, noch einen zweiten. Diesen zweiten, nicht minder wichtigen Relationspunkt findet es aber im Habitus des erwachsenen kultivierten Menschen, der auf Grund seiner Erfahrungen die Gefühle dieses Lebens in eine Stufenleiter der ihm wichtigeren oder unwichtigeren, der ihn bereichernden oder ihn gleichgültig lassenden oder gar störenden in sich geordnet vorfindet. Diese Skala mag von Mensch zu Mensch Verschiedenheiten aufweisen: sie hat vom Entwicklungsbau der Menschheitskultur her auch ihre festen Stufen, die im Allgemeinen bleiben. Von dieser Wertskala aus kann man dann beispielsweise mit völliger Berechtigung entscheiden, daß etwa die Kopten, ein Volk, das in den Jahrhunderten zwischen 400 und 800 in Nordafrika die spätantike Kunstweise bis in die völligste Vergröberung und Verflachung geführt hat, Werke völliger Minderwertigkeit hervorgebracht hat. Man empfand damals Erlebnisse einer derartigen Krudität und Stumpfheit als Bereicherung, daß daraus eben der ganze ästhetische Habitus jenes Volkes als ein niedriger, blöder, verflachter ersichtlich wird. Das „Kunstwollen an sich" ist dabei selbstverständlich auch jener Zeit nicht abzusprechen und muß historisch und psychologisch erforscht und klargelegt werden. Mit diesem Kunstwollen aber auch gleichzeitig dessen Wert „mitretten" zu wollen, hieße die Toleranz so weit überspannen, daß man, wo man eben den Einen „absoluten Wert" als menschliche Fehl-Idee erwiesen hat, am andern Ende des Gedankenbogens in den Gegenfehler verfiele, alle Werte als gleichberechtigt, also Jeden wiederum als einen „absoluten" zu setzen. Man würde damit jeden Maßstab für künstlerische Erlebnisse überhaupt verlieren. Was dem mittelalterlichen Dilettanten der mönchischen Schreibstube

für seine Miniatur bewilligt würde: daß man sie nicht schlecht oder ungekonnt oder gewöhnlich finden „dürfte"; das würde mit gleichem Recht auch der moderne Dilettant und Nichtskönner für sich und seine Banalitäten oder Stümpereien in Anspruch nehmen. „Echte" Kunstwerke sind Alle: soferne sie nur aus dem Gefühle heraus und nicht vom Intellekt her entstanden sind. „Wertvolle" Kunstwerke werden sie aber erst nach Erfüllung einer Doppel-Forderung: wenn erstens dem zugrunde liegenden Gefühle auf der Wertskala des reifen Kulturmenschen ein erheblicher positiver Index entspricht; und wenn zweitens das Können, das dieses Gefühl formte, den Absichten des Gestaltungswillens folgte und entsprach. Von beiden Seiten her kann der Wert-Index im ästhetischen Bereiche negativ werden: sei es, daß das Gefühl wohl Seltenheit und Intensität besitzt, das Können aber diesen Qualitäten nicht nachkommt; sei es, daß das Können von großer Reife ist, das Gefühl aber ohne Qualität bleibt; sei es schließlich, daß Beide versagen, daß weder Gefühl noch Können Grade haben. —

Diese letzte, die stärkste aller künstlerischen Unzulänglichkeiten, wird nun in den „Kinderzeichnungen" Ereignis. Und auch in diesen wollen ja so viele Berufene und Unberufene Parallelbeispiele zu moderner bildkünstlerischer Gestaltungsweise sehen.

Kinder besitzen weder seelische „Bedeutung" noch technisches „Können". Kinderzeichnungen mögen aussehen wie sie wollen: sie sind in allen Fällen naturalistisch gemeint. Der innere Vorgang ist der, daß Kinder nicht direkt die Naturgegenstände, sondern deren Erinnerungsbilder zum Modell nehmen. Diesen Vorstellungen haften nun wichtige und unwichtige Merkmale, wie sie den Kindern gerade besonders auffielen, in krudem Wechsel an. Die Formensprache bringt dabei extrem summarische Abbreviaturen von einer Doppelwurzel her: erstlich unterschlägt die kindisch-unreife Erinnerung bereits alles, was ihr nicht wichtig wird; zweitens aber ist das rein technische Können der Kinder ein so durchaus ungenügendes, daß von hier aus abermals ein Weglassen alles Detailmäßigen und besonders des technisch schwieriger zu Fassenden erfolgt. Da also einerseits Kinder, deren Seelenleben maßlos zu übertreiben in den letzten Jahren leider üblich geworden ist, reicherer und dem erwachsenen Menschen wertvoller Erfahrungen durchaus entbehren, und da sie andererseits in extremem Maße Nichts-Könner sind, ist das Heranziehen von Kinderzeichnungen zum Vergleich mit modernen Kunstwerken glatter Unfug. Derselbe Kulturunfug,

der zur Kindererziehung hohe Kunstwerke, etwa Goethesche Gedichte oder Rembrandtsche Bilder herbeizwingt, wendet hier das Ziel seiner dilettantischen Psychologie den „Erwachsenen“ zu. Denn selbst die so seltenen Ausnahmen der „Wunderkinder“ bringen stets nur Frühreife im Technischen, niemals im Seelischen. Von Generationen erworbenes technisches Können kann als vererbte reife Frucht, sei es als Technik der Linien- und Formengebung, sei es als Technik einer Instrumentbeherrschung, in einem geistig noch völlig unreifen Individuum zutage treten und erstaunt dann die auf Äußerliches eingestellte Gemeinde der Laien. Kein Wunderkind aber hat noch je dem reifen und erfahrenen Erwachsenen seelisch wertvolle Inhalte gebracht; selbst die genialsten späteren Künstler haben vor Mitte ihrer Zwanziger Jahre kaum Großes geschaffen. Es kann ja auch gar nicht anders sein, da dem Kinde jener Bezirk fehlt, der so Hauptwert des Daseins, wie Hauptwert der Seele ist: die großen sachlichen Erlebens-Inhalte.

So mag es ruhig plattestem Laienvergnügen überlassen bleiben, eine Fügung Cézannes mit einer Zeichnung des „kleinen Moritz“ zu vergleichen; die Männer vom Fach sollten derartigen Versuchen wehren, statt sie durch Publikationen noch zu unterstützen. Für den Kinderpsychologen von reichsten Aufschlüssen und interessanten Ergebnissen bleibt die ganze Gruppe der Kinderzeichnungen in der Kunst der Erwachsenen ein ebensolcher Fremdkörper, wie es diese Kunst der Erwachsenen im Seelenleben der Kinder immer bleiben wird. —

Prinzipiell falsche Wege sind es also, die die Bauernbilder, Urvolkskunst, die Werke noch minder kultivierter Zeiten und Völker, sowie die Kinderzeichnungen zur neuen Malerei heranführen. Der Dilettantismus sowohl der ausübenden Künstler wie der genießenden Erleber strömt in breitester Woge auf diesen Wegen mit und nach. Man könnte angesichts dieser Tatsachen böse Worte über die „Betriebsamkeit“ modernen Ausstellungswesens sowie der Kunstverleger und der modernen kunstkritischen Bewegung sagen. Doch die Gerechtigkeit zwingt, zuzugeben, daß sich auch hier nur wieder eine der Schwären — und im Vergleiche eine gar so geringfügige — der bestehenden kapitalistischen Gesellschaftsordnung zeigt. Denn in einer Gesellschaftsordnung, in der Kapitalbesitz arbeitsloses Einkommen begründet und rechtfertigt und in der deshalb Jeder vor allem Geld erraffen will, und wo dies Keinem und in keinem Berufe in erheblicherem Maße möglich ist, ohne Schaden an seiner Seele zu

nehmen; wo nur diejenigen, die auf ererbtem Kapitale sitzen, sich mit der Reinheit ihres Werkens brüsten können: da sollten gerade nur Künstler und Kritiker und Verleger einen darbenden Idealismus pflegen müssen? Wozu noch kommt, daß dieses Verlassen reinlicher Wege im engsten Kreise künstlerischer Verführung wohl Manchem zur Verwirrung und zum seelischen Schaden wird, doch Keinen an seiner Gesundheit oder an seinem Leben schädigt. So mag soziale Toleranz Fälscherfreuden entschuldigen, die historisches Gewissen verurteilen muß.

Hat man nun die Stellungnahme, die einer weiter gespannten Kultur-Orientierung würdig ist, diesen Dingen gegenüber einmal gefunden, so mag an ihnen von völlig anderer Seite her eine Gruppe von Freuden erlebt werden, die, völlig unabhängig von Zeit und Ort, in ihnen zu finden sind. Es sind die stillen Winkel der naiven Werte, die in so vielen dieser Dinge beschlossen liegen.

Ein ehemals über Gebühr gerühmter und dann rasch vergessener Maler, der „Douanier“, der Zollwächter Henri Rousseau, kann ein starkes Beispiel dieser Werte bieten. Was in all den erwähnten Gruppen nur als Nebenton mitschwingt, das ist bei ihm Hauptklang, Grundstimmung der Konzeption. Naivität ist Kennzeichen des Un-Erfahrenen, des Nicht-Wissers von den tiefen Verwirrungen und den großen Erschütterungen dieses Daseins. Henri Rousseau war eine solche einfach-einheitliche Natur. Und schon Eines seiner kindlich-kindischen Bilder kann den ganzen Menschen repräsentieren. Eine Analyse wird kaum nötig. Rousseau hat wohl ein bißchen malen gelernt und hat Einiges gesehen. Im Ganzen aber schafft er mit der Unbefangenheit eines Welt-Blinden. Er sitzt im stillen Winkel der großen Stadt Paris und erträumt sich seine Puppenhäuser mit den Holzmenschlein, seine Bäumchen und Tiere aus der Truhe, in der erwachsene Menschen das Spielzeug ihrer Kindheit bewahren, um es vielleicht einmal in einer dummen Stunde vor sich aufzustellen. Formen und Farben, oft schöne, kindhaft gleißende Farben, stehen bei Rousseau still wie im Bilderbuch. In vielen Werken grenzt seine Bildgestaltung an liebenswürdige Dummheit; in manchen wieder, so in den Urwaldbildern, trifft sie sich mit dem, was auch Reife aus den Geschichtenbüchern ihrer Jugend an Bildvorstellungen von nie wirklich gesehenen Dingen mit durchs Leben nehmen.

Abb. 99.

Seine Schöpfungen blicken mit den gefühlsschwimmenden Augen von Kindern. Doch so wie diese: im Kerne leer.

Auch Rousseaus Naivität hat das Differenzierte und Komplizierte modernen Erlebens, das von den neuen Malern im Kampfe überwunden worden ist, niemals gekannt. So bleibt auch sie, wie das Schaffen der vorhin besprochenen Gruppen, der neuen Kunst im Innersten unverwandt. Doch können alle diese Dinge für einige kurze Stunden ein Ruheplatz für das übermüdete moderne Auge und Empfinden werden. Man kann für kurze Dauer bei ihnen verweilen, da sie, von allen Verwirrtheiten unberührt geblieben, in der Sprache ihres simpeleinfachen Daseins gewisse Urlaute bringen, die erfrischen. So mag seelische Überlegenheit in lächelnder Toleranz mit leisem Grüßen an derlei Dingen vorübergehen.

Die Entwicklung in Deutschland



Überschau über die erste Hälfte des Jahrhunderts

Wir haben zu Beginn des Buches ausgeführt, warum es unvoreingenommener Betrachtung unmöglich wird, die Entwicklung der Malerei im neunzehnten Jahrhundert anhand des deutschen Bereiches zu geben. ‚Die Problemstellungen sowie die Problemlösungen sind, wie sich anhand der Bilderdaten bindend feststellen läßt, in Frankreich immer zumindest zehn bis fünfzehn Jahre früher dagewesen, als in Deutschland.' Wollten wir nun, nachdem wir das Wesentliche der Gesamtentwicklung bis zum Einsetzen der rein expressionistischen Schaffensweise fortgeführt haben, die deutsche Entwicklung in gleich ausführlicher Form nachbringen, so wären wir in die vom Inneren der Aufgabe her peinliche Lage versetzt, das in den bisherigen Ausführungen bereits Gesagte schlechthin wiederholen zu müssen. Denn die Hauptgruppen der Stilabfolge in Deutschland schließen sich genau so wie in Frankreich als Klassizismus, Romantik, objektiver und subjektiver Naturalismus aneinander. Die Namen der Maler und die Bildbeispiele würden zwar wechseln; die Gefühlsinhalte der Werke aber in ihrem Wesentlichen dieselben bleiben.

Infolgedessen kann hier beim deutschen Bezirke keineswegs in der bereits gebrachten Ausführlichkeit verweilt werden, sondern kürzer gefaßte Hinweise müssen der Überschau genügen. Diese Kurzverbindungen aber vermögen der deutschen Entwicklung wieder nur dann gerecht zu werden, wenn vorausgesetzt wird, daß das Wesentliche des über die innere Abfolge der vier Stilstufen bisher Gebrachten bereits durchaus bekannt ist.

Dabei muß vor allem auch festgestellt werden, daß es in Deutschland zwei Sonderkreise bodenständiger Abweichungen gibt, die sich in Frankreich in so klarer Umgrenzung nicht finden. Erstens den Bezirk der neben der groß-

romantischen Bewegung einhergehenden „bürgerlichen Romantik“, die — neben Vorläufern wie Philipp Otto Runge und Kaspar David Friedrich — als Hauptrepräsentanten die Trias Richter, Schwind und Spitzweg umfaßt; und zweitens die Quaterne Böcklin, Feuerbach, Klinger und Marées, vier Großmaler, die sich im Zeitalter des Naturalismus auf den Süden hin orientieren und, mit mannigfachen naturalistischen Elementen durchsetzt, im Ganzen eine neue Art romantisch gefärbten Klassizismus pflegen. Es wird Aufgabe werden, sie im allgemeinen Zuge der Entwicklung an den entsprechenden Stellen parallel laufend, wenn auch in deutlicher Sonderung anzuschließen. Ihre zeitliche Einstellung kann am besten aus Tafel I ersehen werden.

DER KLASSIZISMUS

Der erste Blick auf das bildkünstlerische Schaffen Deutschlands in der ersten Jahrhunderthälfte bringt mehr als Enttäuschung; er bringt Entsetzen. Man erschrickt geradezu vor der Einöde, die sich der Betrachtung bietet. Keine „Rettung“ dieser Zeitspanne, und werde sie durch noch so bombastisch aufgehöhte „Jahrhundertausstellungen“ und die gewaltsame „Heroisierung“ mittlerer Größen in nachfolgenden Prachtpublikationen versucht, kann diese Tatsache löschen. Geht man ins Einzelne, so mag das auf Kleineres eingestellte Erleben Manches finden, was in irgendeiner Ecke Deutschlands, in den Schatten engumgrenzender Mauern einer Stadt geduckt oder auf die persönliche Note eng umzirkelten bürgerlichen Eigenwesen beschränkt, Beschauliches geschaffen hat. Doch weiterem Blick, der nicht in engherzigem Chauvinismus den Vergleich über die eigenen Landesgrenzen hinaus scheu vermeidet, bietet sich die ödeste Szene fruchtlosen Bemühens: ein fast leeres Verwüstungsfeld, das keineswegs mit der Jahrhundertmitte beginnt, sondern sich durch die voraufgegangenen Jahrhunderte weithin nach rückwärts dehnt.

Um die Ursachen dieser über der deutschen Malerei lastenden Tragik zu erkennen, muß die historische Betrachtung weit zurückgreifen. Von allem Anfang an stand die Kunst des Nordens im Schatten der Antike. Der Zufall, der so weite Bezirke historischen Geschehens beherrscht, band die deutsche Kunst schon im karolingischen Zeitalter an den Süden, an Italien. Schon damals nahm ihr Fremdländerei die Möglichkeiten ursprünglichen und ungestörten

Entstehens. Doch mag das Geburtshelfertum, das damals von den mönchischen Schreibstuben aus die nordische Miniaturenmalerei zu einer Zwangsreife führte, die der inneren Kulturlage der Gemeinschaft noch völlig widersprach, noch nicht allzuviel für die Zukunft verdorben haben, da naives naturalistisch-kindliches Anfängertum nebenbei unbekümmert seine Wege ging. Vergiftend und zerstörend wurde der italienische Einfluß erst um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts, als die deutschen Maler nach endlich errungener, doch nur hundert Jahre währender bodenständig-nordischer Entwicklung bewußt und willentlich ihre Seelen dem „humanistischen Ideal" Italiens verschrieben.

Eine kurze historische Betrachtung mag dieses grundlegende Verhältnis der nordischen zur italienischen Malerei erläutern. Denn nur von hier aus vermag man die dem literarischen und dem musikalischen Schaffen gegenüber immer wieder so herb enttäuschende Unfruchtbarkeit der bildkünstlerischen Bestrebungen in Deutschland von der Mitte des sechzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu begreifen. —

Zwei Faktoren, die von völlig entgegengesetzten Seiten her wirkten, bestimmten das Schicksal des deutschen Bildschaffens seit dem Jahre 1500.

Erstlich die für den Norden rein äußerliche Tatsache, daß die Emanzipation der Malerei von der mittelalterlichen Gebundenheit des Individuellen und vom „gotischen" Stile in Italien volle hundert Jahre, also volle drei Generationen früher erfolgte, als in Deutschland. Der große Revolutionär Giotto war es, der in Italien bereits um das Jahr 1300 als erster Repräsentant des neu aufstrebenden dritten Standes, des reich gewordenen Bürgertums, den Kraft-Stil seiner gesammelten und in stärkster Wucht erbauten Kompositionen und Figuren dem feingliedrigen und dünn-sublimierten Bild- und Figurenbau des gotischen Stiles, der Gestaltungsgepflogenheit der bis dahin herrschenden Stände von Geistlichkeit und ritterlicher Aristokratie, entgegenstellte. Seine Fresken in Padua waren es im besonderen, die in einer für die damalige Zeit aufs stärkste „naturalistisch" wirkenden Kraft die heiligen Geschichten und Figuren aus ihren naturfernen Bezirken auf einen völlig neuen, erdfesten Boden bürgerlicher Lebensbreite herunterzwangen.

Nun erging es Giotto zwar so, wie es allen stark revolutionären Bestrebungen in der politischen wie in der Geistesgeschichte der Menschen geht. Die Gemeinschaft setzte dem stürmischen Richtungs-Umschlag ihren Beharrungswillen entgegen, und so führten die beiden auf Giotto folgenden Generationen die Entwicklung wieder einen Schritt zum Gotischen zurück. Da dieser halbe Rückschlag jedoch nicht alle Ergebnisse giottesker Errungenschaften vernichtete, wurde es dem zweiten künstlerischen Repräsentanten der neuen bürgerlichen Schicht, dem hundert Jahre nach Giotto, um das Jahr 1400, aufstrebenden Masaccio bereits um vieles leichter, seinen abermals gegen das „Gotische" revolutionierenden Kraft-Stil gegenüber dem die konservative Kirchenkunst vertretenden reaktionären Gotiker Fra Angelico durchzusetzen. Wenn Masaccio auch in jungen Jahren, noch vor seinem Dreißigsten, starb, und daher nicht, wie sein Mitstreiter auf dem Gebiete der Plastik, Donatello, seinen Kraft-Stil der mitlebenden Generation immer wieder vor Augen zu stellen vermochte, so hatte er doch bereits eine größere Gemeinde geistiger Schüler, und selbst sein Widerpart Fra Angelico konnte sich seinem Einfluß nicht ganz entziehen.

Noch aber war die Gemeinschaft nicht bereitet genug; abermals setzte eine Reaktion ein. Diese zweite Reaktion zum Gotischen, die aber wiederum nur einen halben Schritt zurücktat, wird in erster Linie von jenem „Spätgotiker" Botticelli der Zeit vor Savonarolas Verbrennung getragen. Zum endgültigen Siege führte erst der dritte Schlag, der, nach der stetig überleitenden evolutionären Arbeitsleistung Lionardos, mit Michelangelo und seinem Kreise um das Jahr 1500 alles Gotische restlos in die Vergangenheit zurückwies, und mit seiner ins Majestätische und Mächtige getragenen Gestaltung ganz Italien dem großen Kraft-Stil idealistischer Monumentalität endgültig gewann.

War es in dieser Weise in Italien nach dreimaliger Kraftanstrengung — in Verbindung mit einem völligen Umbau der sozialen Gemeinschaft — gelungen, den Stil des Mittelalters völlig zu besiegen, so führte das andere geographische Milieu die nordischen Völker erst hundert Jahre nach Giotto zu jener Reife, die die erste Stellungnahme gegen die mittelalterliche Überlieferung wagte. Erst um das Jahr 1400 traten in den Niederlanden der ältere der Brüder van Eyck und Claus Slüter, in Deutschland Konrad Witz und Hans Multscher gegen die gotische Stilgepflogenheit auf. In jener Zeit also, da in Italien Masaccio und Donatello bereits im zweiten Schlage die Welle zu überhöhtem

Gipfel treiben konnten, versuchten diese Nordländer ihren ersten Kraft-Stil der bürgerlichen Gesinnung gegen die in der Inzucht des degenerierten Rittertums zur feinsten Ausblüte gelangte gotische Bildgepflogenheit durchzusetzen. Daß es auch hier im Norden, wie dem ersten Vorstoße Giottos in Italien, wiederum nicht gelang, sofort die ganze Gemeinschaft mitzureißen, entspricht nur dem anscheinend allgemein gültigen historischen Gesetze, daß revolutionäre Vorstöße niemals das gesteckte Ziel erreichen, sondern zu halben Rückschlägen führen. Jegliche Gemeinschaft ist in Stetigkeit nur evolutionär, nicht revolutionär vorwärts zu führen. So kam es in den Niederlanden wie in Deutschland zur ersten Reaktion der Spätgotik, die dort von Roger van der Weyden, hier von Martin Schongauer getragen wurde; beide Künstler entsprechen dabei in ihrer Stellung der zweiten italienischen Reaktion und deren Träger Botticelli.

Nun holte auch der Norden zum zweiten Schlage aus. Das Bürgertum war auch hier wirtschaftlich und politisch immer mehr erstarkt. Hatte die Entwicklung auch hundert Jahre später als in Italien eingesetzt, so war ihr doch, ebenso wie hier, das beste Prognostikon zu stellen. Und so wie in den Niederlanden, so standen auch in Deutschland Männer und Begabungen zu Gebote, die einen ähnlichen Monumentalstil, wie ihn Michelangelo gebracht hatte, wohl hätten tragen können. Einen Monumentalstil, der, auf der Schaffensweise von Hubert van Eyck oder Konrad Witz fußend, die Formen im Sinne des älteren Brueghel oder des jungen Dürer und Grünewalds wohl zur nordischen Art eines dramatischen „Expressionismus“ geführt hätte, wie Michelangelo die südliche Art des dramatischen Idealismus geschaffen hatte.

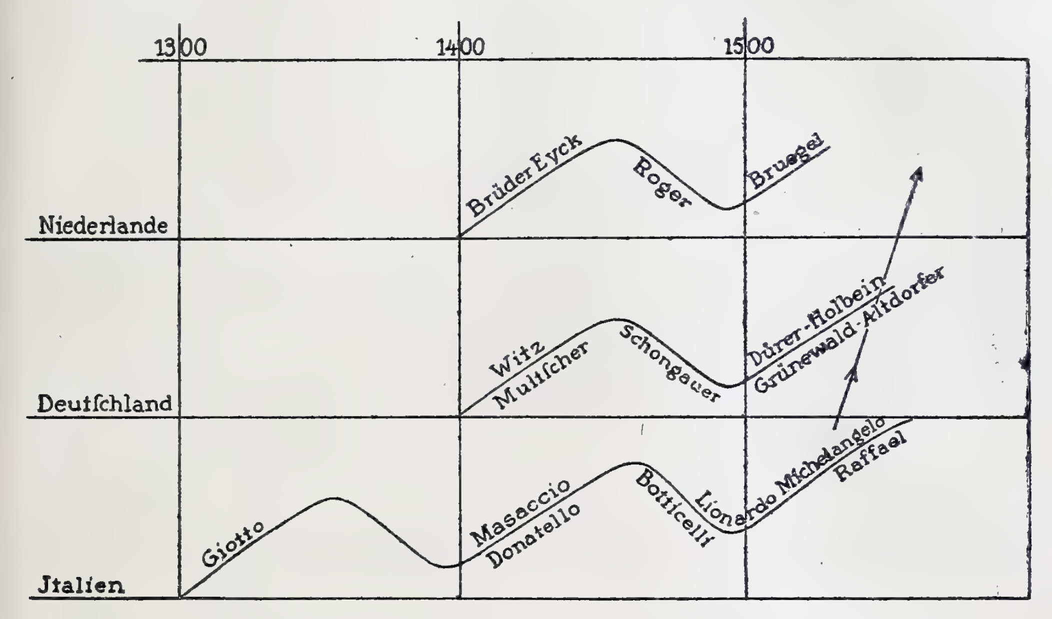
In dieser Zeit um 1500 nun, als Italien an Reife und Sicherheit seiner Schöpfungen den Norden weit übertreffen mußte, da es bereits den dritten Vorstoß durchgeführt hatte, als Deutschland gerade erst zum zweiten Male ansetzte: da wurde jene zweite Komponente wirksam, die nicht, wie der bloß zeitlich frühere Beginn der italienischen „Renaissance“, ein Äußeres bedeutet, sondern im Innerseelischen nordischen Wesens ihre Wurzeln hat: die „Humilität“ des Nordländers gegenüber dem Süden. Diese „Demut“ Allem gegenüber, was vom Süden her über die Alpen kam, mag schon ganz früh in das Bewußtsein des Nordländers eingepflanzt worden sein. Bereits als die durch Paulus verdorbene Lehre des Urchristentums die heidnischen, dem Leben bejahend gegen-

überstehenden Volksreligionen brach, um an ihrer Stelle den noch Unverbrauchten einen lebensfeindlichen Glauben des Verzichtes und des Pessimismus, der einer späten, müden, verfallenden Kultur entstammte, aufzuzwingen; bereits als gleichzeitig der historische Zufall es fügte, daß diese frühen Völker durch Kolonisation und auch durch eigene Eroberungen mit der antiken Kultur in so naheste Berührung kamen, daß diese, in ihrer weit überlegenen Reife, die Phantasie der neuen Menschen ihrer gesunden nordischen Versponnenheit und Unklarheit entfremdete und ihr ganzes Sein vom Mutterboden abzusperren begann: schon damals mag dieses Mißtrauen gegen eigenes Wesen in das Herz der nordischen Gemeinschaften gepflanzt worden sein. Nachdem dann seit etwa 1200 das transalpine Idol aus dem nordischen Gesichtskreis längere Zeit fast ganz entschwunden war, begann es wieder seit etwa 1450 als „humanistische Bewegung" immer mehr zu erstarken, bis es um 1500 als bewußtes und gewolltes Ideal der deutschen Künstler Ziel ihres ausdrücklichen Strebens wurde.

Das bewirkte, daß um 1500, als der Norden zum zweiten Male zum Schlage gegen das gotische Mittelalter ausholte, seine Schwertträger vom Blicke über die Alpen geblendet und verblendet, im Mark ihres Wesens gelähmt wurden. So kam es kaum mehr zum Kampfe, in dem Eigenes gegen Fremdes verteidigt wurde, sondern falsche innere Demut, das Humilitätsgefühl, als Bettler vor Königen zu stehen, führte zur kritiklosen Übernahme des Fremden um jeden Preis, selbst um den eigener Schöpferkraft und Schaffensfreude. Dürers Schaffen wird von der stärksten inneren Zerrissenheit ergriffen, die ihn im Kampfe um einen Popanz zur tragischen Figur macht. Holbein verläßt die innere Zügigkeit, die so manches seiner Monumentalbilder zeigt, zugunsten einer nordisch-breiten und schwerfälligen italienischen Renaissance-Einstellung. Altdorfer, der Typus nordisch versponnenen, unerschöpflich scheinenden Phantasiereichtums, wird in seinen Spätbildern unfruchtbar und öde. Ja selbst Grünewald wäre, wie sein spätestes Bild beweist, der inneren Zermürbung durch den Zwang zu italienischem Idealismus nicht entgangen.

Und nun nehme man die innerseelische Tatsache der von allem Anfang deutscher Kultur an wirkenden Entwurzelung des eigen-nordischen Gefühles zusammen mit der äußeren historischen Tatsache, daß Italien mit der Emanzi-

pation von mittelalterlicher Gestaltungsweise hundert Jahre früher als der Norden begonnen hatte. Eine Tabelle mag die historische Situation veranschaulichen.



So lag von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an die deutsche bildende Kunst darnieder. Drei Jahrhunderte lang, von 1550 bis 1850, siechte sie dahin, ohne ihre Kraft wieder zu finden. Denn bis um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hat jene Einstellung auf artfremdes italienisches Wesen immer wieder die zahlreichsten Fürsprecher und Anhänger gefunden. Ja selbst heute noch beherrscht sie unter dem Schutze so mancher Kunstakademien als „akademisches Ideal", und unter dem Schutze der Unterrichtsverwaltung und der Universitäten als „humanistisches Ideal" weite Bezirke der künstlerischen und der allgemeinen Jugend- und Volkserziehung. Wie wir glauben, zum unermeßlichen Schaden deutschen Wesens. Denn wenn auch nichts Anderes zu uns spräche, als nur jene Tatsache der Verödung eines ganzen Kunstgebietes über mehrere Jahrhunderte hinweg: schon sie allein müßte für unverblendete Einsicht allem Streiten um den Wert des Einflusses der italienischen Renaissance auf die deutsche bildende Kunst, und im Weiteren dem Streiten um den Wert der humanistischen Erziehung überhaupt für den Nordländer ein Ende bereiten. —

Die Tragik fremdländischer Orientierung des Fühlens lastete also auch zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts noch über Deutschland. Sie hatte sogar in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts einen neuen und außerordentlich starken Anstoß bekommen. Johann Joachim Winckelmann hatte im Jahre 1763 seine „Geschichte der Kunst des Altertums" erscheinen lassen. Das Buch und seine Lehren hatten einen übergewaltigen Erfolg. Es hat nicht nur auf Einzelne, wie auf Herder, Lessing und Goethe wesentlich gewirkt, es hat nicht nur viele bildende Künstler außerordentlich beeinflußt, sondern es drang mit seiner Lehre von der alleinigen und unübertreffbaren Vollkommenheit der griechischen Kunst auch weit ins Publikum, das teilweise selbst bis zum heutigen Tage noch unter dem Banne dieser Anschauung steht. Winckelmanns Lehre ist schicksalsbildend, heute muß man sagen, in verderblichstem Sinne schicksalsbildend für das Kunstschaffen und für das Kunstgenießen Deutschlands geworden. Sie hat, hoffentlich zum letzten Male in der Geschichte deutscher bildender Kunst, klassizistischen Idealen zum Siege verholfen. Wie über Dürer, seine Zeit und die folgenden Generationen der Humanismus und die italienische Renaissance das Verderben brachten, so verdarb Winckelmanns Lehre das Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts durch die „Antike", durch die „edle Einfalt und stille Größe", die „gesetzte Seele bei aller Leidenschaft", die nordischem Empfinden im Wesen ungemäß sind, und die ihm, so lange sein geographisches Milieu das heutige bleibt, auch immer ungemäß bleiben werden. —

Der erste bildkünstlerische Träger dieser Einstellung war Jakob Asmus Carstens, der von 1754 bis 1798 lebte. Er war eine innerlich reine, bis zum persönlichen Märtyrertum ihrer Überzeugung getreue Natur. Doch rein künstlerisch ohne rechten Schwung, eine technisch und seelisch schwerfällige Begabung, bei der die Unterordnung unter das klassizistische Prinzip zu subalterner Demut vor aller Klassik wurde. Er hielt sich schulmeisterlich an die Lehren Winckelmanns, nur, wie es schon die deutsche Renaissance des sechzehnten Jahrhunderts getan hatte, machte er keinen wesentlichen Unterschied zwischen antiken Monumenten und denen der italienischen Hochrenaissance.

Abb. 100. Die „Überfahrt des Megapenthes" gebe ein Beispiel. Vor foliehaft still gehaltenem Hintergrunde das Schiff mit den Figuren, die Hauptperson etwas

aus der Mitte gerückt, durch den am längeren Hebelarm wirkenden Charon im „Gleichgewicht“ gehalten. Die Figuren sind in zerstreutem Lichte durchaus mit Rücksicht auf Klarheit des Baues an- und ineinandergeschoben. Still beruhigtes Sein und Bleiben soll sie zur „Größe“ tragen.

Diesen und ähnlichen Bildern gegenüber bleibt jeder wesentliche Eindruck, jede irgendwie faßbare Wirkung auf das Gefühl aus. Suchte man auf der Wert-Skala nach einem passenden Index, so würde man vor diesem wie vor so manchen anderen seiner Werke nicht ins Negative zu greifen brauchen. Der Nullpunkt der Skala scheint gegeben. Völlig gleichgültig, ob man das dargebotene Gefühlserlebnis hatte oder nicht hatte, bleibt man un-bewegt, un-erschüttert, weder bereichert noch gestört. Dem reifen Bewußtsein des Erwachsenen bringen derartige Gestaltungen nichts hinzu. Sie könnten gemalt sein oder nicht gemalt sein: der Blick gleitet ohne zu fassen und ohne gehalten zu werden an den Einzelformen und an den Kompositionen entlang.

Dies ist der Eindruck vor allen guten und reinen Bildern, die Carstens gemalt hat. Nur wenn er sich einmal in einen Großen wahrhaft vom Innern her „verschaute“, konnte er Blätter schaffen, wie das der „Nacht mit ihren Kindern“. Hier aber weht wieder so ausdrücklich und eindeutig der Atem Michelangelos durch die Formen, daß man Carstens nur als Nachempfinder, nicht als Schöpfer kennen lernt. Fragt man nun nach dem Sinne derartiger Gestaltungen, so muß man sagen, daß sie besten Falles doch nur eine gelungene Wiederholung längst vorerlebten Gefühles vermitteln können. In reicherem Maße und ausdrücklich gepflegt müssen sie zu jenem „Affentum der Seele“ führen, das eigene Art aufgibt oder verachtet, um sich ausschließlich auf Fremdes hin zu orientieren.

Doch Carstens hat auch eine große Anzahl direkt „schlechter“ Werke geschaffen. Bilder, die im Inhaltlichen auf niedrig-kindischem Niveau stehen, formal hohl und öde sind, allerorten durch Mängel im Seelischen wie im Artistischen aufs peinlichste störend wirken.

Es würde nicht lohnen, lange darüber zu sprechen, wenn nicht gerade die Schaffensweise von Carstens auf Jahrzehnte hinaus in Deutschland schulbildend geworden wäre. Er ist nur Eines der vielen Opfer jener rückgewendeten Anschauungsweise, der Winckelmann zu geradezu verwüstenden Resultaten in Deutschland den Boden bereitet hat. Es ist in neuerer Zeit schon so viel über

das Unheil gesagt worden, das dieser menschlich edle, aber geistig beschränkte „Provinzarchivar“ Winckelmann und in seinem Gefolge der deutsche „Oberlehrer“ und der deutsche „Professor“ über den deutschen Geist gebracht haben, daß hier der Hinweis auf die völlige Sterilität der künstlerischen Nachfolge genügen kann, die seine theoretischen Lehren gefunden haben. Alles, was Jacques Louis David immerhin an „Größe“ der Gesinnung aus der klassizistischen Theorie in die Praxis des Kunstschaffens und des Kunsterlebens Frankreichs hinüber gerettet hat, verstumpft innerhalb des deutschen klassizistischen Kunstschaffens hier und in der Folge höfisch und staatlich autorisierter „klassizistischer Gesinnung“ aller „Akademien“ bis zu völliger Leere und Banalität ausgeleierter Liniaturen und trockenster Formenschiebung. So kommt es dazu, daß wenige Bezirke des ohnedies nicht reichen bildkünstlerischen Schaffens deutscher Vergangenheit ein solches Trümmerfeld und so viel vergeudetes Leben zeigen, wie die klassizistischen Jahrzehnte der deutschen bildenden Kunst. —

Wenn eine derartige Stellungnahme allem Klassizismus gegenüber auch heute noch in Deutschland so selten innerer Zustimmung begegnet, so trägt in erster Linie unsere — angesichts der Schäden, die sie angerichtet hat, muß ein starkes Wort gestattet sein — so verwüstende „humanistische Schule“ daran die Schuld. Man bedenke nur, wenn auch in wenigen Sätzen, von allgemeiner Orientierung aus ihre Gesinnung. Soll einerseits das Denken der Jugend geschult werden, das ja, als rein intellektuelle Betätigung, zu allgemeinsten international geltenden wissenschaftlichen Ergebnissen führen muß, so ist kein Grund einzusehen, warum es an fremden Sprachen, in fremden inhaltlichen und formalen Bereichen gedrillt werden, und nicht an der Muttersprache erzogen und geübt werden solle. Denn der sinnlose Umweg über die ungeheure Kraft-Vergeudung der Erlernung fremder Ausdrucksgepflogenheiten widerspricht jeder erzieherischen und wissenschaftlichen Ökonomie. Soll aber andererseits das ästhetische Fühlen der Jugend geschult werden, so wäre es doch gerechter und gesünder, es sowohl in den schöpferischen wie in den rezeptiven Bezirken vorerst im unmittelbar gegebenen Eigengefühle zu gründen, um erst einmal zu den innerlich nächsten, weil in der Art-Eigenheit vorbereiteten Reaktionen und Ergebnissen zu gelangen. Dann erst und erst von den bis zu unmittelbarer Sicherheit geübten Resultaten arteigener Reaktionen aus, dürfte die

kulturelle Weitung des Gefühles in artfremde Bezirke versucht werden, da zu früh wirkendes artfremdes Empfinden nicht nur die Ursprünglichkeit jeder arteigenen ästhetischen Reaktion vernichtet, sondern auch zur Heuchelei führt und lügenhafte Wort-Ergriffenheit an die Stelle aufrichtiger Sach-Ergriffenheiten setzt. Deshalb bleibt jede zu frühe Fremdländerei, also auch die zur „Erhabenheit" Homers oder der griechischen Skulptur aufgezwungene, sowohl ohne jeden wirklichen Erlebensinhalt, wie auch erzieherisch vom größten Übel. — So werden durch die humanistische Schule die intellektuelle wie die emotionelle Entwicklung der Erwachsenden gleicherweise auf das Schwerste geschädigt. Denn da Sprache und Denken aufs innigste verbunden sind, wird der Intellekt des „gebildeten Deutschen" von Jugend auf in falsche Wege gezwungen, aus denen er anhand späterer lebendiger Erfahrungen erst mühsam wieder herausfinden muß; sein Kunstempfinden aber wird völlig und meist dauernd verdorben, da es sich nicht nur in einen Heil-losen Respekt und in eine äußerlichste Wort-Anbetung vor fremden Werten hineingetrieben fühlt, sondern da auch sein eigenes unmittelbar-nordisches Empfinden meist für immer erstickt wird. — Doch Deutschland trägt dies Joch der humanistischen Bildung — in art-eigenster Humilität vor Allem, was überkommene Institution ist — geduldig Generation nach Generation.

DIE HEROISCHE ROMANTIK

Dem französischen Großmeister David an innerem Formate entsprechender als Carstens war Peter Cornelius. Seine reifen Schaffensjahre beherrschen die Zeit zwischen 1810 und 1860; er ist also gleichzeitig Führer des deutschen Klassizismus und der deutschen Groß-Romantik, die man im Gegensatz zur kleinen und bürgerlichen Romantik die „heroische Romantik" nennen kann. Seine klassizistischen Bilder haben heute jede Wirkung verloren. Sie brauchen nach Carstens hier nicht mehr besprochen zu werden, da für sie dasselbe gilt, was auf jene gesagt wurde: sie bleiben dem Erleben bestensfalls gleichgültige Repräsentations-Malerei großen äußeren Formates, doch allzu dünnen seelischen Gehaltes. — Seine heroisch-romantischen Bilder jedoch haben einen Teil ihrer Lebendigkeit bewahrt. Die bedeutendste dieser Darstellungen „Die apokalyptischen Reiter", haben Schwungkraft und Fülle, Sturm und Drang. Vier Reiter Abb. 101.

überrasen die Menschheit zu Tod und Verderben. Linie und Form haben in der bewegten Gestaltung Kraft und Nerv bekommen. Zu romantischem Sturmkeil gestreckt, variieren sie Angriff und Tötung, differenzieren sie Reiter und Pferd, geeint im romantischen Furor unwiderstehlichen Angriffs. Das Fessellose der Romantik, das Sprengen der Grenzen klassizistisch abgewogener Kompositionen führt zur gefühlsmäßigen Verlebendigung der Detailform, drängt die Konturen auf die Fläche, erschüttert die ruhige Modellierung der Innenformen zu lebendigem Ruf, aktiviert Lichthöhen und Schattenbezirke, verschlingt die Umrisse der Einzelnen und der Gruppe zu bewegtester Führung. Der Sturm dringt in uns ein, ergreift uns im Gefühle und bringt mit der Erschütterung den bereichernden Wert.

Doch nur für die Reitergruppe gilt dies Positive der Schöpfung. Schon die „Repräsentanten" der gequälten Menschheit versagen, sowie sie sich in den Vordergrund bewußten Schaffens drängen. Die Verzweiflungsgeste des alten Mannes in der Mitte bleibt im „schulmäßigen" Ringen der Hände gestellte Modellhaltung, zaghaft und mit den Anderen unverzahnt in die Bildmitte vorgezogen. Und gar die Hauptfigur der Überrittenen, die aus der fallenden Blickbahn des Haufens steil aufsteigende Abwehr-Kurve der Mutter: nachgestellt in ihrem dräuenden Erheben, bleibt sie lahm und schwach. Denn der Sockel, auf den sie den wehrenden Bogen ihres Leibes stützt, das zurückgesetzte rechte Bein, ist zu schwach und zu dünn, um die im Oberschenkel allzuweich aufquellende Form des gegengestemmten Leibes zu tragen. Und die beiden erhobenen Arme gar, in denen jetzt der Mut und der Schicksalstrotz gräßlichster mütterlichster Verzweiflung von den Schultern und aus allen Gelenken her dem Wahnsinnswüten der Angreifer die intensivste Abwehr rückhaltloser Opferung eigenen Lebens entgegenstemmen, entgegenstoßen müßte: sie bleiben von den Hüften her lahm, sie klären das Profil zu reinlicher Schau, sie sind gesondert empfunden, gesondert gezeichnet; sie sind nicht in der Grundkomposition des Angriffskeiles mit empfangen, sondern nach verrauschter Konzeptionsstimmung hinzukomponiert. So gibt das ganze Ambiente, schon gar mit den sentimental-larmoyanten Figuren der fußenden Predella und des krönenden Tympanons, dem Feuerkern der Reiter ein gar ungenügendes Gehäuse. —

Immerhin, Cornelius bleibt der Bedeutendste der deutschen Groß-Romantiker. So wie man neben Carstens etwa Eberhard Wächter oder Gottlieb Schick nicht

mehr zu erwähnen braucht, so fällt auch alles, was — von der bösesten Theatermache Kaulbachs gar nicht zu sprechen — Alfred Rethel, als der zweite Hauptmeister deutscher heroischer Romantik, an Großbildern geschaffen hat, neben Cornelius ins völlig Leere. Rethels Großbilder und Cartons sind Märchenbilder für große Kinder. Mit erschreckender Genügsamkeit im Seelischen werden die billigsten Gefühle alltäglicher Sentimentalität, kindischen Stolzes, papierener Theatermacht, dümmster und oberflächlichster Frömmigkeit gebracht. Die Linien und Formen sind schal in dem andauernd leicht-liebenswürdig Geschwungenen ihrer Führung, die konventionelle „Mildigkeit" der Gesten, die oberflächliche Charakterisierung der „Hauptgefühle des menschlichen Lebens" wird im Aufnehmen zum galligen Ärgernis darüber, daß dem Beschauer zugemutet wird, sich die innerseelisch bedeutendsten Vorgänge deutscher Geschichte auf einem Niveau darbieten lassen zu müssen, das jeder Gehobenheit, jeder Bedeutung entbehrt. Abb. 102.

Wie aber künstlerisches Schaffen in gefühlsmäßiger Ergriffenheit begründet ist, und wie die Seelen-Statisterie und die Wohlaufgeräumtheit der Geschichte sofort zupackendem Erleben weichen müssen, sowie die innerseelische Erschütterung wahrhaft gefühlsmäßiger Konzeption am Beginne der Schöpfung steht, das beweisen die Blätter des „Totentanzes", die Alfred Rethel auf die erstickte Revolution des Jahres 1848 für eine Holzschnittfolge gezeichnet hat. Er hat diese Blätter im Protest geschaffen, in gefühlsmäßiger Auflehnung gegen ein Geschehen, das er nicht billigte. Aber je stärker es ihn quälte, je mehr er vom Herzen aus darzustellen suchte, was leibhaftig an seinen Augen, die die positiv-große Seite des Ereignisses nicht faßten, vorübergezogen war; je mehr er also aus dem Innersten seines Gefühles den Protest in die Bilder schrie: desto unmittelbarer, desto packender, bereichernder mußten sie werden. Sie sind, mögen sie auch zuweilen in der Einzelzeichnung mangelhaft bleiben, schon als Gesamtkonzeption von großem Wurf. Der Tod als Führer und Verführer zur Revolution, als scheinender Freund und verkappter, durch alle Masken schielender Feind des Volkes: als Sensenreiter, als Bannerträger auf der Barrikade, als Rechtsverfälscher und Volksverleiter; um schließlich, nach dem blutigen Ende, nachdem er die Vermummung abgeworfen, als Siegreiter Tod über die Barrikaden zu ziehen. Wie sich das Roß aus der Tiefe nach oben streckt, wie der Bruch der Formenführung im Nacken des Pferdes, die Abb. 103.

höhnende Haltung des triumphierenden Todes, die aufsteilende Kurve des verzweifelt-verspäteten Erkennens des sterbenden Bürgers gegeben sind, das ist Bildformung aus innerer Ergriffenheit des Gefühles heraus, echte künstlerische Schöpfung, und damit alle Großbilder Rethels weit überragend.

Was außer Cornelius und Rethel noch an klassizistischen, an heroisch-romantischen und an — zumeist historische Schilderei pflegenden — belgisch-französisch beeinflußten Großmalern in Deutschland bis 1850 und eine Generation darüber hinaus gelebt und geschaffen hat, ist für erfahrenes Erleben und geschultes Empfinden so abstoßend, für reifes Urteil so unterwertig, daß es, bei aller Überzeugung von der Wichtigkeit jeglicher Pflege bodenständigen Kunstgestaltens, in einer wertenden Entwicklungsgeschichte nicht einmal referierend genannt werden kann. Man möge mit geschultem Empfinden an die Werke der nach Dutzenden zählenden Akademiemaler in München, Berlin und Düsseldorf herantreten, und man wird diese Stellungnahme gerade in ihrer Schroffheit gerechtfertigt finden. Inwieferne hier diese Maler nur die Folgen jener Gesinnungs-Sünde, des Verrates nordisch-künstlerischen Wesens an fremdländische Gestaltungsgepflogenheiten zu tragen haben, ist ja bereits ausgeführt worden. Der unfruchtbare Boden der „Kunstakademien“, der ihnen jeden gesunden seelischen Nährstoff entzog, zwang sie zu dem Aufbau ihrer blutleer-sterilen oder phrasenhaft-öden Phantome. —

DIE BÜRGERLICHE ROMANTIK

Es scheint kein Zufall zu sein, daß Alfred Rethel in dem kleineren Bildformate seines Totentanzes gelang, was ihm bei den Gestaltungen größeren Formates versagt blieb. Vorerst war, vom Inneren her gesehen, der Boden des bildkünstlerischen Deutschlands durch die Jahrhunderte alte Sünde wider den eigenen Geist so sehr verwüstet worden, daß kein seelischer Hochwuchs mehr recht gedeihen wollte, sondern nur mittleres und kleines Gewächse im enger umhüteten Bezirke bescheidenen Ausmaßes Wurzelerdreich fand. Und zum zweiten war die bereits so häufig geschilderte Gesellschaft der „Biedermeierzeit“ sozial-politisch in so gedrückter Abhängigkeit von den herrschenden

Gewalten, daß siebenfacher Mut dazu gehört hätte, starkes und auch nur irgendwie eigenmächtiges Wollen den Hemmungen, die der Gemeinschaft auflagen, entgegenzuwerfen. So führte philiströses Genügen zur Bescheidenheit des Fühlens und zur Ängstlichkeit des Bildformates, besonders dort, wo, wie im romantischen Bereiche, jede starke und hemmungslose Äußerung eines Sturmgefühles „revolutionäre" Aspekte bekommen konnte.

Dies sind die wesentlichen Gründe, die in Deutschland zu einer in sich reich versponnenen Ausbildung der „bürgerlichen Romantik" führten. Auch in Frankreich lebte neben dem heroischen Romantiker Delacroix der kleinstille bürgerliche Romantiker Corot. Aber da in Frankreich die vielen, auch dort das Kunstniveau außerordentlich drückenden „Akademiker" im Kunstleben der Großstädte und im Bewußtsein des Publikums niemals die überragende Rolle gespielt haben, die ihren ungeistigen Brüdern in Deutschland durch die höfische und staatlich-offizielle Protektion gesichert wurde, kam es dort auch nicht zu jenen bürgerlich-abgesperrten Bezirken, in denen der in seine vier Wände zurückgeängstigte deutsche Bürger Politik, Soziales oder Kunst in relativer Heimlichkeit und relativer Kleinlichkeit pflegte. Das bescheiden-Geduckte der allgemein-seelischen Einstellung den gefürchteten oder zumindest gescheuten „Machthabern" gegenüber mußte sich, wie in allen produktiven Äußerungen der Gemeinschaft, auch in der bildenden Kunst aussprechen, und es führte zu einer „gezähmten" Romantik der leisen Bewegtheit des Gefühles, die an einer leichten Berauschtheit in kleinem Formate und im besonderen an einer „ungefährlichen" Sentimentalität ihr verschwiegenes Genügen fand.

Schon der in den letzten Jahren so sehr über Verdienst hinaus erhöhte Philipp Otto Runge — 1777 bis 1810 — kann als ein Vorfahre dieser kleinbürgerlichen Romantik angesprochen werden. Noch mehr aber der, für sich genommen, liebe und stille Landschafter Caspar David Friedrich — 1774 bis 1840 —, der geistige Ahne des gut-bürgerlichen Hans Thoma unserer Tage, des Malers wirklichen und seelischen Mittelgebirges. Caspar David Friedrich sucht, im Innern ähnlich, wie es Théodore Rousseau in Frankreich getan hatte, die romantischen Eckchen der Welt, den Sonnenauf- und untergang, die Mondlandschaft, den Herbstacker, den Einzelnen vor der Weite des Meeres. Die spezifisch deutsche Differenz gibt ihm dabei die betonte Sentimentalität, die in Frankreich niemals so ausdrücklich gepflegt worden war. Rührend ist es für

Abb. 104. den Stärkeren, der derartige Stimmungen nacherlebt, wie etwa im „Mondaufgang am Meere“ die Dreizahl der Schauenden auf romantischem Felsbrocken sitzt, den vom aufgehenden Mond erhellten Himmel, die leicht geschatteten Segel davor in Auge und Seele nimmt. In lösender Passivität sinken die Figuren in sich zusammen, runden Rücken und Körper zum leichten Neigen nach vorne, empfangen in leise melancholischer Demut, was das Schauspiel an wehmütig angehauchter Stimmung ihnen bietet. Sentimentalität ist genügsam-bescheidenes Sehnen, Schwimmenlassen des Gefühles über die bestimmten Grenzen in unbestimmte Weite; von der heroischen Großromantik dadurch unterschieden, daß nicht sturmhaft erhöhter Wogenschlag die Fesseln bricht und den Schrei in die Himmel treibt, sondern daß ein leises Weiten des Bewußtseins, ein langsam-treibendes Verrinnen des Gefühles in leicht sich hebenden Wellenringen die Sehnsucht in die Ferne trägt; um sofort aber zu jedem Verzicht und Genügen bereit zu sein und zu bleiben, sowie der drohende Finger irgendeines respektheischenden Phantoms den Fürwitzigen scheucht.

Verzicht und Genügen, und die daraus leicht folgende Beschränkung und Beschränktheit sind es auch gewesen, die nun den ersten der eigentlichen „bürgerlichen Romantiker“ Deutschlands, Ludwig Richter, zu einer Popularität und zu einer Überschätzung geführt haben, die befreiterem und bewußterem deutschen Geiste wieder einmal unbegreiflich scheinen muß. Es ist nachgerade sittliche Pflicht geworden, berechtigtes Betonen und Fördern bodenständigen künstlerischen Gestaltens strenge vom Verzerren des Urteils über diese Gestaltungen zu sondern, das aus jener beschränkt chauvinistischen Einstellung erfolgt, die alles, was national ist, schon deshalb glaubt hochwerten zu müssen, auch wenn es der vorhandenen oder möglichen Stärke und Tiefe eben dieses Nationalen durchaus nicht gerecht wird. Ein solcher hohler kleiner Götze chauvinistischer Urteils-Beschränktheit ist Ludwig Richter geworden. Wehe, wer sich unterfängt, dem Deutschen diesen Popanz zu nehmen. Und dabei scheinen schon diese Worte zu groß für ihn. Seine kleinen Holzschnitte sind „in jedes Haus“ gedrungen. Und es soll keineswegs geleugnet werden, daß sie dort als wahre Kunstwerke, die sie ja auch sind, mit Recht erlebt und gewertet werden. Doch an Ludwig Richter erweist sich einmal im lebendigen Bewußtsein eines weitesten Kreises, daß zwar alle Werturteile für den, der sie fällt, seelische Berechtigung besitzen; daß aber jene Werturteile, die vor dem,

was wir die „Geschichte" nennen, relative Dauergeltung beanspruchen wollen Urteile jener Minorität sein müssen, die über eine reichere Erfahrung in dem betreffenden Bezirke verfügt. Eine Geschichte, die die zu ihrer Zeit jeweils beliebtesten und verbreitetsten Kunstwerke, seien es Dramen, Romane, Novellen, Gedichte, seien es Opern, Lieder, Musikstücke oder Melodien, oder seien es Bauten, Denkmäler oder Bilder zum Inhalte ihrer Überlieferung machen und ihr Werturteil auf dieses Urteil der zahlenmäßig überwiegenden Zeitgenossen und Nachfahren gründen würde: die würde Gerhard Dou den „bedeutendsten" niederländischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts nennen, Rembrandt fast völlig verschweigen müssen; die müßte Perugino vor Lionardo, Memling vor den Brüdern Eyck oder vor Roger van der Weyden, Raffael vor Michelangelo, Cranach vor Grünewald, Delaroche vor Delacroix, Mendelssohn vor Beethoven, Meyerbeer vor Gluck, Gustav Freytag vor Dostojewski — bis in den heutigen Tag hinein jeden Unterhaltungsroman vor jedem tieferen Dichtwerk in der Wertskala und in der Geschichtsschreibung voranstellen müssen. Daß dies bei aller Anerkenntnis der Relativität des Werturteiles nicht angängig ist, scheint klar. Sondern die Werturteile einer auch nur einigermaßen verantwortungsvollen Geschichtsschreibung müssen die Urteile der Majorität jener dem Volksganzen gegenüber so kleinen Minorität vertreten, die über genügende Erfahrung auf dem vorliegenden Teilgebiete verfügt, um das Größere, das das Seltenere ist, von dem Durchschnittlichen, das identisch mit dem Häufigeren ist, zu sondern. Gerade weil Jedermann, auch wer sich niemals darin geübt hat, aus Bildformungen die wahre Gesinnung eines Gefühles zu lesen, gerade weil auch Dieser den Ludwig Richter bis zum Letzten versteht, gerade weil dieser seelische Maler- und Menschenkomplex Richter nichts enthält, als gewöhnlichste, billigste, durchschnittlichste Gefühle: gerade deshalb bezeichnet er den Nullpunkt der Skala seelischer Emotionen. Wenn alle Menschen die seelische Bedeutung Goethes besäßen, wäre Goethe eben der Definition nach ein Durchschnittsmensch gewesen. Das Kunstwerk aber soll uns dazu dienen, uns um Gefühle zu bereichern, die so ihrer Seltenheit wie ihrer Intensität nach über das allgemein-durchschnittliche Niveau von uns allen hinausführen. Was ich selber täglich zu erleben vermag, und was innerhalb des Bewußtseinkreises jedes meiner Nebenmenschen liegt, das brauche ich nicht zu suchen, nicht mit Gier und fahndendem Erlebenshunger in mein Herz zu reißen. Und

kein Künstler braucht mir zu gestalten und zu schenken, was ich selbst schon längst besitze.

Soll also der Kunst nicht die bürgerlich-soziale Verpflichtung zugewiesen werden, herbergsmäßig täglichen Appetit zu stillen; sondern soll ihr die Bestimmung bleiben, Bereicherin und Förderin unseres durchschnittlichen Habitus zu sein, soll sie die Grenzen unserer beschränkten persönlichen Gefühle genau so weiten, wie die Wissenschaft uns Einsichten zubringen soll, die wir bisher noch nicht besaßen: so muß dem Bürgerliebling Ludwig Richter der Sockel, auf den falsch orientierte oder falsch geleitete „vaterländische Gesinnung" ihn gestellt hat, zum ebenen Niveau gewöhnlichster Erlebensbreite erniedrigt werden.

Unbefangene Betrachtung erkennt ihn als ein Kindergemüt für Kinder. Erwachsene haben an seiner Seele keinen Teil. Man sollte seine Bilder oder Holzschnitte auch nur Kindern geben, anstatt diese noch unreifen Gemüter durch die Darbietung großer Kunstwerke zu verzerren oder zu vergiften. So wie Goethe niemals in ein Kinderlesebuch gestellt werden dürfte, so gehört Ludwig Richter ausschließlich in diesen Bezirk. Sein „Neujahrstag" oder sein „Liebesglück". Es schauert den Reifen. Im „Neujahrstag" ist Alles da, es ist auch nichts von dem vergessen, was jedes durchschnittliche Gemüt kennt und selbst erfinden könnte. Vater, Mutter und Großmutter, die Kinder von der Deklamierenden bis zum „Nesthäkchen", die Schneeflocken und der Briefträger, der Kirchturm und die Nachbarn, der Kaffee und die Pfeife, der Ofen und das Spiegelein, das Kätzchen und die Vögelein, die Englein und der Mops: es ist Alles da, wie bei Geistig-Armen. Alles des nächsten Bezirkes. Kein Phantasieschwung führt in fernere Bereiche, kein Einfall überschreitet Millimeterweite, kein Zug verrät ein geistig Drüberstehn; die Gesten sind vom Alltag her empfunden, die Form im Zuge des gemächlich Runden, die Linie muß in flachster Führung gehn. Selbst die allgemeine Anordnung, die Richter zuweilen verwendet: die Außenansicht einer Hütte mit dem unbekümmerten Fortlassen der vierten Wand zu geben, ist naivste Phantasie, jene kindliche Innenschau, die mit mutiger Neuschöpfung einer Bildform nur vom Allerentferntesten her etwas zu tun hat. Denn es ist die Form der gewöhnlichsten Kinderzeichnungen, die, von der „Puppenstube" her so altgewohnt, bei der Erinnerungsschau vor seinem inneren Blicke steht.

Abb. 105.

Greift Richter nun gar in ernsteres Erleben, wie in dem „Liebesglück", Abb. 106.
so sinkt der Wertindex, der sich bei seinen Kinder- und Märchenbildern auf dem Nullpunkt hält, weit ins Negative. Es lohnt wohl kaum, mehr als im Flüchtigsten auf die Banalität und Billigkeit, auf die Saftlosigkeit und Leere, auf die Hohlheit allerprimitivster Sentimentalität im Inhaltlichen, auf das stumpf-teilnahmslose alles Formalen, Linearen und Lichtlichen hinzuweisen. Dabei verrät sich neben diesem Streben des „caresser le bourgeois" eine weitgehende Untüchtigkeit des Handwerklichen. Die Zeichnung ist nicht nur im allgemeinen Schwunge stumpf und blutleer, sondern auch in der Einzelformung, etwa der Hände oder der Füße, zaghaft-unsicher und die rein objektive Form nicht beherrschend. Deshalb werden auch die Köpfe nicht etwa einander zugeneigt, wobei die überall so gerne vermiedenen Überschneidungen formal-zeichnerische Schwierigkeiten schaffen könnten; sondern ein „Wegneigen" schafft dem liebenswürdig-glatt „Hübschen" des Jünglingsgesichtes Raum für seine flach-sentimentale Wirksamkeit. Schillers Glocke, zu der als Illustration dieses Blatt geschaffen wurde, ist da trotz allem doch wohl ganz anderen Gusses. Und es bleibt nur wiederum zu sagen, daß Richter dieses Gedicht eben so illustriert, wie es die Kinder lesen, in deren Bücher es eben nicht hineingehörte. —

Etwas von dieser „restlosen Eingängigkeit auf den ersten Blick hin", die das wesentliche Merkmal niedrig-greifender Kunstgestaltung ist, gilt auch noch für viele Bildschöpfungen des zweiten bürgerlichen Romantikers. Moritz von Schwind hat einzelne fürchterliche Großbilder offizieller Akademiehaltung geschaffen, die, wenn man sie kennte, imstande wären, seinen Ruf noch heute restlos zu vernichten. Unter seinen Kleinbildern finden sich zwei Gruppen, die in ihrer Qualität stark differieren. Die eine Gruppe, in die hauptsächlich seine zyklischen Märchenillustrationen gehören, bringt, wie etwa in der „Melusine" Abb. 107.
oder den „Sieben Raben", wohl eine etwas herzhaftere Gestaltung, als Richter sie pflegte. Sie bleibt aber doch im Ganzen von einer sentimentalen Akademie-Romantik, die kaum mehr einen zweiten Blick zu halten vermag. — Daneben hat Schwind jedoch einige Einzelbilder geschaffen, die herberen Geblütes sind. Schon seine allbekannte „Morgenstunde" meidet bei aller noch „dargebrachten" Abb. 108.
Sinnfälligkeit die allzu große Dienstbarkeit: das „liebe Kind" wird mit dem Morgenbett an die rechte Bildseite geschoben, kein billig Angesicht, wenn auch

noch eine allzubillige Schrittstellung, werden dem Beschauer gezeigt; das Zimmer ist in seiner Stubenluft und Wärme mit Verliebtheit ohne Kleinlichkeit, besonders in der linken Hälfte, beim noch verhangenen Fenster, beim Spiegel, Schrank und seinem Aufputz durchgemalt. Frisch strömt die Morgenkühle mit dem Licht ins Zimmer. Klein-beschaulich, aber nicht ohne kleine Freuden ist dieses Bild zu sehen.

Weiten Aufschwung über Richter nimmt Schwind aber in einzelnen Anekdoten-Bildern, wie etwa in der „Rose“ oder im „Rübezahl“. In dem ersten Bilde sind es die vier Musikantengesellen, die, vom ersten zum letzten in der Innerlichkeit gesteigert, in Haltung, Blick und Geste erlebten Nerv, strackeres Gefühl, gespanntere Linien und Formen dem akademisch Leergespielten der Frauengesellschaft auf dem Söller und dem Konventionellen der landschaftlichen Gestaltung entgegensetzen. — Im „Rübezahl“ aber ist Schwind ein Bild gelungen, das im Figuralen erweist, wie viel an Begabung die akademische Gesinnung jener Zeiten in Deutschland verschüttet haben muß. Denn wie sich Schwind, vielleicht in zufälliger Ergriffenheit der Stunde, auf tieferes und selteneres Gefühl besinnt, gelingt ihm der Wurf einer Rübezahl-Figur, die fast groß zu nennen ist. Klappernd stolpert der Böse zu Tal, im Boden-Greifenden der Beine und der Füße. In strack-charakterfesten Formen ist der Umriß des Gewandes, die ganze Glocke des Körpers, die über den Knien schwingt, gezeichnet. Die Arme gehen zu derbstem Griff der Hände auf dem Rücken zusammen, eckig gebrochen geht die Führung des Mantels zu Kopf und Gesicht, spannt ein brutales Profil in strengen Bogen und läßt einen Wildbart vorschießen, wie zur Wegebahnung für den bösen Blick. Wäre noch das konventionelle Gekringel der Bäume, Äste und des Wurzelwerks in der Formenführung strack verstärkt, und so die Folie in gleicher Weise wie die Figur zum Hauptgefühl gezwungen und verdichtet, so wäre an der Stoßkraft und Besonderheit der Bildung nichts, was störte. —

Abb. 109.

Abb. 110.

Die seelische Bedeutung der drei bürgerlichen Romantiker Deutschlands, Richter, Schwind und Spitzweg, steigert sich in der Reihenfolge dieser Namen. Karl Spitzweg müßte an Ludwig Richters Stelle der Erste deutscher Liebe für stille Winkel werden. Nicht etwa, daß auch wir sein „Frauenbad in Dieppe“ in den Vordergrund seines Schaffens und Wesens zwingen wollten, wie Viele es in den letzten Jahren getan; in der Meinung, das als „Vor-

ahnung des modernen Impressionismus“ ansehen zu dürfen, was für den Anfang der fünfziger Jahre, in denen es entstand, eine einfache „Skizze“, also ein „unfertiges Bild“, eine Studie bedeutete. Aber in seinen „wirklichen“ Bildern, die er selbst auch für seine Hauptbilder erklärt hätte, findet sich eine rein menschliche Überlegenheit des Geistes, die Richter völlig, Schwind fast durchaus fehlt.

Richter war ein Kind, und sah den Menschen kindisch; Spitzweg sah die Kindereien des Menschen — und liebte ihn dennoch.

Das ist der Kern dessen, was Spitzweg zum Hauptmeister der deutschen bürgerlichen Romantik macht: seine menschliche Überlegenheit über sein Milieu. Auch er hat ziemlich überdeutliche Bilder, wie den „armen Poeten“, hat billigere Sentimentalitäten, wie den „Luginsland“ oder den „heimkehrenden Klausner“ geschaffen. Doch die Mehrzahl seiner Gestaltungen hat den überlegenen Humor Wilhelm Raabes, ja zuweilen eine gütige Ironie, die noch über diesen hinausgeht. Raabesche Stimmung haben jene seiner Bildchen, die hohe vergiebelte Haus- und Hofeinblicke bringen: mit einem „Hypochonder“ am Giebelfenster, der scheinbar verächtlich, und doch so verdrängt und heimlich sehnsüchtig über die junge Nähterin in der gegenüberliegenden Dachstube hinwegsieht; oder mit dem alten Schulmeister, der hoch im Mauerfenster seiner Sperlingsgasse, neben dem die Vogelbauer hängen, sein kleines Blumeneckchen auf dem Fensterbrett begießt, voll enger Zärtlichkeit in Haltung, Blick und den sorgsam tastenden Händen, und mit ins Herz zurückgepreßter Liebe zu dem Rosen- und Efeustückchen, das sich Natursehnsucht in die Mauerwände geholt hat. Gütig und weise, verliebt und doch mit leichter Wendung zum Überschauenden sind diese Bildchen gestaltet. Man merkt, daß Spitzwegs Seele hinauszusehen vermag über diese engen Menschen und engen Dächer, und deshalb innerhalb ihres Winkellebens nicht wie Richter wahllos das Banalste nimmt, sondern jene Blumenbretter der Seele sucht, auf denen immerhin auch im philiströsesten Bezirke hier ein lindes Röslein, dort ein stachlich Pflänzchen wächst.

Abb. 111.

Abb. 112.

Zwei seiner Meisterbildchen seien ausführlicher besprochen. „Der Kaktusfreund“: ein alter Herr, ohne Geistigkeit, aber in mollig altem Schlafrock, der eine Kakteenpflanze zu Auge und zu Herzen nimmt. Rundum umhütet von anderen stachligen Kindern seiner milden Liebe. Wie als dichter Rahmen, wie

Abb. 113.

als warmes Nest, wie nochmals ihn umkleidend steht das Gehäuse der Mauern rund und geschlossen um ihn. Er duckt sich nach vorne in Alter und einiger Leibesfülle, in warmem Bade molliger Luft. Weich fließen die Farben, weich liegt das Licht, und weich und schmiegsam, mit überquellender Dichtigkeit wellen sich die Formen. Nur ein kleines Auge hat das Bild dem Himmel offen; doch dies kleine Stückchen Himmelsbote wirkt innerlicher und ergreifender im Sinne des gütigen Dabeiseins eines alt-patriarchalischen Menschen-Urgroßvaters, als hätte Richter sein Halbdutzend piepsender Himmelsspatzen ringsum auf die Mauern und Bäume gesetzt.

Spitzweg sucht, als Romantiker, die Sonderlinge unter seinen Menschenbrüdern. Ging Delacroix nach Tunis und Algier, um heroisch-romantische Stoffe zu finden, so dreht Spitzweg das Fernrohr um, und findet so den nächsten Bezirk in romantische Entfernung gerückt. Die scheinbare Enge dieses Blickfeldes weitet sich aber in seinem Herzen zu gütiger Breite. Die Erfahrung wahrhaften Menschentums auch in bezirktester Enge hat ihn weise gemacht. Denn Erfahrung ist die Mutter der Weisheit. Der Weisheit Tochter aber ist die Nachsicht. So geht gütige Nachsicht die engen Seelenwege der Herzen nach, und wo sich Sonderliches findet, das mit Gefühl sein Lebensweglein trippelt, da verweilt Spitzweg mit lächelnd-traurigem Behagen. Das Tränlein des Mitleids blinkt zu verbauten Lebenswegen, zu versteckten Sehnsüchten, zu verliebtem Teilhaben-Wollen, die von der brutalen Wirklichkeit in ein Eckchen des Daseins gedrückt wurden. Das Erkennen und Erschauen jeglichen „verdrängten“ Gefühles, das sich in, stumpfem Auge scheinbar blödem, liebender Toleranz aber wahrhaft symbolhaftem Tun die Auslösung schafft, ist Spitzwegs Größe.

Auch dort, wo er Kleinlichkeit als solche sieht, schneidet nicht die Schärfe Daumierscher Gesinnung, spießt er nicht die Weißlinge menschlicher Kohläcker auf die spitzen Nadeln höhnenden Lachens. Er stellt dar, aber er richtet nicht. Wahre Einsicht und positive Liebe lehrt ihn, daß die Menschen unschuldig daran sind, wie bedeutend oder wie beschränkt im Geistigen sie zur Welt kommen. Und er hat sicher gewußt, daß zürnendes Gehaben nur dort am rechten Platze ist, wo Unrecht das Recht beugt, oder wo Macht den Schwächeren unterjocht und zur Fron zwingt.

Abb. 114. So verklärt liebendes Gehaben auch seine Darstellung des „Klarinettenkonzertes“. An einem Sommersonntagnachmittag, im Walde, sitzen Mann und Frau,

Gatte und Gattin, und rasten nach den kleinen Mühen eines Ausflugs ins Grüne, das wohlgefüllte Ränzel neben sich, auf grasigem Abhang. Die Sonne spielt durch die Zweige, die Ringelschatten werfen ihre runde Wärme darüber. Er bläst seine Klarinette; sie horcht in ehelicher Treue. Den hohen Hut des Ehemannes hält sie auf den Knien, und wie Er sein Gefühl in Töne bläst, fügt Sie das ihre in den Blätterkranz; der ihm den Ruhmeslorbeer flicht, den unerschütterliches Vertrauen in seine hohe Kunst zum voraus schon bereitet. Sie duckt sich still in den Schatten ihres Gesichtes, mit leiser Scheu der eigenen Tätigkeit folgend, um ja nicht seinen Stolz zu stören, daß er zu innig-lauschendem Auditorium flöte. Und wie sie formal und seelisch halb im Dunkel bleibt, so hebt sich seine Körperkurve voll ins Licht. In ausdrucksvollem Bogen schwingen sich Brust und Rücken zum dünnen Instrument empor, bekrönt von dem mit konzentrierter Innigkeit blasenden Gesicht. Die Passage ist nicht übel; doch auch nicht leicht: der hohe, seelenvolle Ton will rein geblasen sein. Gespannt sehen Blick und Nase auf den gehobenen Finger; und in Selbstsicherheit, daß dieser Ton als höchster, reinster schwingen müsse, zieht sich das linke Bein ganz leise, leise mit, stützt mit dem Kniee das Gefühl der Brust, der Gattin und dem Himmel dort entgegen.

So überschaulich in der Seele, wie überschaulich in der Malerei. Rund, voll und frei gemalt, mit warmem Strich, mit weichem, schmeichlerischem Pinselzug. Rundum so eingehüllt in Güte, Mildigkeit und Liebe, daß leise Wehmut unsere Herzen faßt, bei allem vergnügten Lächeln. Humor, nicht Spaß. Und jene Menschenweisheit, die das geistig Arme zwar auch in seine Hut nimmt; jedoch es dorthin rückt, wo jeder, auch der kleinste Mensch, wo selbst das zahme Tier seelische Größe erreichen kann: in den Bezirk innerlicher Güte. Wenn nur das Herz zum Innersten erregt wird. Mag der Bedeutende das Universum brauchen, um bis zum Kerne erschüttert dazustehen; mag diesen Kleinen hier die baumumhegte Stunde eines Sonntagnachmittags ihr Bestes aus den Herzen locken: indem es ihr Bestes ist, hat es Qualität. Und weil Spitzweg fast immer so das Beste dieser engen Innenstunden zutage lockt, bleibt er der Bürgerkönig dieses klein-romantischen Bereiches.

Der Naturalismus in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts

DER OBJEKTIVE NATURALISMUS

Sieht man die Stilphasen, soweit wir sie für den Kulturkreis des Mittelmeeres überblicken, auf ihre absolute Lebensdauer hin an, so beobachtet man ein im Laufe der Jahrhunderte andauernd verringertes Ausmaß ihrer zeitlichen Geltung. Diese Verkürzung der Lebensdauer der einzelnen Stile scheint dabei nicht etwa durch das immer näher rückende, also im Beobachtungsfelde deutlicher werdende Objekt bedingt zu sein, da dieser Tempowechsel seit den vorgeschichtlichen Zeiten bereits zum zweiten Male zu beobachten ist. Denn nach den unbestimmt langen Perioden der Stein- und Metallzeit wissen wir von einer, ohne nennenswerte Änderungen im Größeren ihres Wesens zumindest zwei Jahrtausende währenden Stabilität des ägyptischen Stiles, während die Antike dann in etwa drei Viertel eines Jahrtausends die drei Stilphasen der klassisch-idealistischen, der hellenistisch-expressionistischen und der römisch-naturalistischen Stilformung durchmißt. Deutlicher aber wird diese Steigerung des Impulses noch, wenn man die Stilphasen seit Beginn unserer Zeitrechnung betrachtet. Beschränken wir uns hier auf den mitteleuropäischen Kulturkreis, so finden wir, daß vom altchristlichen, romanischen und gotischen Stile bis zum Ende der italienischen Renaissance die Stildauer von vierhundert Jahren zu zweihundert Jahren abnimmt, daß dann das Barock hundert Jahre, das Rokoko fünfundsiebzig Jahre, Klassizismus und Empire fünfzig Jahre währen, während seit etwa 1825 schon mit jedem Generationenwechsel ein Wechsel des Stiles von der Romantik zum objektiven und dann zum subjektiven Natu-

ralismus eintritt. Diese Steigerung der Dynamik des Stilwechsels scheint — wie in der Antike — durch die gegen die Gegenwart hin erfolgende Steigerung des allgemeinen Lebenstempos überhaupt bedingt zu sein. Wenn sich etwa im Zeitalter der werdenden deutschen Gotik um 1200 die Übernahme der neuen Stilformen von Nordfrankreich her über Jahrzehnte erstreckte, weil die langsamen Wanderungen der Baumeister und Steinmetzgesellen nur allmählich die Kunde der neuen Art in Deutschland verbreiten konnten, wenn diese „Statik" der Stilausformung durch die abermals nach Jahrzehnten oder gar Jahrhunderten zu messenden Bauzeiten der Kirchen noch beschwert und gesichert wurde: so vollzieht sich im neunzehnten Jahrhundert infolge der rein technischen Fortschritte des gesamten Weltverkehres der Austausch auch der geistigen Güter außerordentlich viel rascher, und mit dem im allgemeinen des Lebenstempos so gesteigerten Tempo des seelischen Lebens überhaupt tritt ein weitaus stärkerer „Stilverbrauch" ein.

Das andere Gesicht dieser Tatsache ist, daß gegenüber früheren Zeiten der Einzelne nicht mehr so viel Spielraum zu individueller Auswirkung behält. Während man etwa innerhalb der italienischen Renaissance zwischen 1300 und 1600 eine Fülle von Persönlichkeiten findet, die, alle auf dem gemeinsamen Stilboden stehend und damit im allgemeinen ihres Strebens auf Ein Ziel vereinigt, Zeit und Raum finden, ihre persönliche Eigenart in Ruhe und Reichtum auszubilden, wird im neunzehnten Jahrhundert der jeweils Begabteste sogar viel stärker Erkämpfer des jeweilig neu entstehenden Gesamtgefühles, also Exponent der Zeit, als innerhalb dieses Gesamtstiles noch geltende Einzelpersönlichkeit. Und neben diesem Begabtesten gar, neben Delacroix etwa oder neben Courbet oder Manet, werden dann die Mitstreiter um so unwichtiger und uninteressanter, je weniger sie im Ablauf einer kurzen Generation die Möglichkeit haben, zu dem Größeren der Übernahme des Allgemeingültigen ihres Zeitstiles noch ihre persönliche Note, ihre spezifisch individuelle Differenz auszuwerten. So kommt es zum Beispiel, daß für uns sogar heute schon die Zahl der im Blickfeld relativ bleibenden Vertreter selbst des eben erst vergangenen subjektiv-naturalistischen Stiles mit rapider Schnelligkeit zurückgeht, trotzdem diese Stilphase doch noch ohne jede Notwendigkeit einer Vermittlung durch schriftliche Überlieferung in der lebendigen Erinnerung Aller lebt; so daß wir kaum heute mehr ein Interesse daran finden, neben Manet, Monet, Degas und Renoir noch

die reiche Zahl der Mitstreiter und Nachstrebenden innerhalb des subjektiven Naturalismus überhaupt genauer zu kennen. Daß dies vom Standpunkte der Geistesgeschichte aus mit relativem Rechte der Fall ist, liegt eben darin begründet, daß es die gesteigerte Dynamik des Stilwechsels nicht mehr zu wirklich stark ausgeprägtem, also im Erleben besonders bereicherndem Ausbauen der Eigenpersönlichkeiten kommen läßt, weil jegliches Streben weitaus stärker im Kampf um das Durchsetzen des Allgemeinen, das nun für jede Generation ein durchaus Neues ist, verbraucht wird. —

In diesem Sinne muß es verstanden werden, wenn im folgenden so mancher bekannte Name — reinen sowohl wie etwa verstimmten Klanges — eben erst verstorbener oder gar heute noch schaffender deutscher Künstler fehlt. Dieser Verzicht, den die Ökonomie jeder entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung fordert, wird dabei für die vorliegenden Untersuchungen um so leichter, als dem ins Persönlich-Einmalige Interessierten die Geschichte der „Deutschen Malerei im neunzehnten Jahrhundert" von Richard Hamann — Teubner, 1914 — eine bis ins Einzelne gehende, besonders auch an kulturhistorischen Gesichtspunkten reiche Darstellung bietet.

Wir mußten bei dem Wesen der bürgerlichen Romantik in Deutschland etwas ausführlicher verweilen, weil diese, im Zuge der Entwicklung liegende und ihr innerlich zugehörende Gruppe in derartig klarer Ausgesprochenheit in Frankreich fehlt. Nun, wo wir diesseits von 1850 mit dem objektiven und dem subjektiven Naturalismus wieder in Entwicklungsgebiete gelangen, deren inneres Wesen innerhalb des französischen Umkreises ausführlich erläutert worden ist, kann wieder, wie bei deutschem Klassizismus und deutscher Groß-Romantik, die Kenntnis des Allgemeinen der Stilphase vorausgesetzt werden, so daß für dieses Allgemeine kürzer gefaßte Hinweise auf das früher ins Einzelne Besprochene genügen müssen. —

Adolf Menzel und Wilhelm Leibl sind die zwei Repräsentanten der objektiv-naturalistischen Einstellung innerhalb Deutschlands.

Adolf Menzel bietet neben seiner repräsentativen Bedeutung als Maler der ersten objektiv-naturalistischen Bilder in Deutschland eines der kompliziertesten und schwierigsten individual-psychologischen Probleme, die die Künstlergeschichte

überhaupt kennt. Dieses Problem scheint in der Analyse, die Karl Scheffler in seinem „Menzel“ — Bruno Cassirer, Berlin, o. J. — gegeben hat, gelöst. Mit einer Klarheit, Gedrängtheit und Gerechtigkeit sind dort Mensch und Werk gesehen und gestaltet, die dieses Buch den wenigen überragenden individual-psychologischen Analysen, die die Kunstwissenschaft überhaupt kennt, zumindest zur Seite rücken. Um so leichter kann hier anderer Einstellung der Verzicht werden. So soll, der ganzen Anlage der Untersuchungen entsprechend, Menzel hier vorwiegend nur als der „offizielle Menzel“, als der Maler der etwa zehn Großbilder, die er hinterlassen hat, erscheinen. Den nicht-offiziellen Menzel der Tausende von Holzschnitten, Zeichnungen, Skizzen, Improvisationen möge man in dem Buche Schefflers aufsuchen.

Es lag nahe, und es geschah häufig, daß Menzel mit Rücksicht auf seine Darstellungen aus der Zeit Friedrichs des Großen als der „Maler des Rokoko“ bezeichnet wurde. Daß er trotz allem objektiver Naturalist bleibt, lehrt eine einfache Überlegung.

Als Menzel um das Jahr 1840 den Auftrag übernahm, das historische Werk Kuglers über Friedrich mit Holzschnitt-Illustrationen und Vignetten zu versehen, da erträumte er sich nicht etwa in romantischem Sinne ein phantastisches achtzehntes Jahrhundert, sondern er begab sich fast körperlich in jene Zeit zurück. Er suchte in Bibliotheken, Museen, Rüstkammern und Kostümsammlungen vom Größten zum Kleinsten Alles zusammen, was ihm die wahrwirkliche Erscheinungsweise des achtzehnten Jahrhunderts weisen konnte. Mit einer geradezu fanatischen Gründlichkeit „lernte“ er Alles, was zu dieser vergangenen Zeit gehörte: die Räume von der Gesamtanlage bis zur letzten Ornamentform, die Menschen von der Art ihres Ruhens und Bewegens bis zum letzten Saum ihres Kostümes, die Uniformen der Soldaten bis zum kleinsten Regimentsabzeichen, die Möbel, die Gerätschaften, das Gebrauchsgut, die Schmuckformen: er kannte schließlich Alles in seiner „objektiven Richtigkeit“ der Erscheinungsform des achtzehnten Jahrhunderts auf das genaueste und war damit imstande, es auf eigenes oder fremdes Verlangen auch in peinlichster „Richtigkeit“ zu zeichnen. Bedenkt man nun, daß der objektive Naturalismus jene Einstellung des Bewußtseins bedeutet, die die Tatsachen und Gegenstände des Lebens so wiederzugeben strebt, wie sie sich der immer wiederholten Dauerbetrachtung bieten; und nimmt man hinzu, daß sich Menzel über die objektiv-richtigen

Formen des achtzehnten Jahrhunderts aufs allergenaueste informiert hatte, bevor er daran ging, das Geschehen und das Milieu dieses Zeitalters zu schildern: so folgt daraus, daß er der seelischen Einstellung nach durchaus objektiver Naturalist war. Er entnahm bloß die Objekte seiner Dauerbetrachtung nicht dem gegenwärtigen Tage, sondern einer ihm bis aufs kleinste bekannten Vergangenheit; doch er malte die Objekte und die Geschehnisse dieser Vergangenheit durchaus so, wie sie einem damals lebenden objektiven Naturalisten erschienen wären.

Abb. 115. So kann uns die „Tafelrunde" Friedrichs des Großen in Sanssouci als erstes Beispiel objektiv-naturalistischer Malerei in Deutschland dienen. Es ist im persönlichen Lebensschicksal Menzels und in seinem rein autodidaktischen Bildungsgang begründet, daß hier — zum einzigen Male im neunzehnten Jahrhundert — zur gleichen Zeit wie in Frankreich, auch in Deutschland ein im Hauptzuge und nicht auf einem Nebenpfade entstandenes Werk als Repräsentant eines neuen Bild-Stiles erscheint. Im Jahre 1851 malte Courbet die „Steinklopfer"; 1850 Menzel die „Tafelrunde". Es bleiben zwar Unterschiede des Formates und der Art der Malerei bestehen. Wie den lebensgroßen und lebensträchtigen Gestalten Courbets hier halblebensgroße, mehr puppenartig bewegte als im unmittelbar Lebendigen ihrer Fügung ergriffene Figuren gegenüberstehen, so fehlt hier auch der Saft der „animalisch" empfundenen Oberfläche und Farbe, die bei Courbet, besonders bei dem der unmittelbar folgenden „Deux Demoiselles", schon dem ersten, rein augensinnlichen Eindruck vom rein Malerischen her die Kraft und Fülle geben. Scheffler sagt darüber — Seite 172 —: „Wahrhaft schön als Malerei sind in dem Bilde nur einige Nebensächlichkeiten, wie die Stühle im Vordergrund oder der außerordentlich fein gemalte Windhund. Alles andere ist einzeln gemalt und ängstlich durchgeführt. Dadurch fehlt eine künstlerische Gesamtstimmung. Die Gebärden wirken starr und matt, trotz der anekdotischen Belebtheit des Sujets, und die Farbe ist ins Bunte geraten."

Dabei ist Alles auf das Exakteste objektiv-naturalistisch empfunden. Die Gesamtordnung gibt sich als Zufallskomposition, die Szene ist völlig die einer naturalistischen Bühne. Wenn man die Stärke der sonst erfahrbaren Wirksamkeit unmittelbarer Naturdarstellung trotz allem vermißt, so liegt der Grund darin, daß das dieser Einstellung innerlichst gemäße und zugehörende Blickfeld,

nämlich das der nächsten zeitlichen und örtlichen Umgebung, in die Vergangenheit entrückt ist. Menzel selbst war zweifellos in diesem achtzehnten Jahrhundert ebenso zu Hause, wie wir in unserem täglichen Milieu. Doch den weiten gedanklichen Umweg, der Menzel zu dem „Wissen um diese Form“ gebracht hat — und der auch trotz allem in einer peinlichen Übergenauigkeit der Formen merkbar wird — selbst in Gedanken nachzugehen und dabei alles andere aus dem Bewußtsein auszuschalten, was man sonst vom „Rokoko-Stile“ als eigentümlicher Gestaltungsgepflogenheit bereits erlebt hat: dieses „historische Bemühen“ bringt Hemmungen und Zögerungen in die Rezeption. Da nämlich aus diesem Grunde vor den Friedrich-Bildern Menzels bei der „Isolierung der Gefühlsfunktion“ die „intellektuelle“ Funktion nicht völlig „ausgeschaltet“ werden kann; da bei diesem Bilde im Besonderen noch bestimmte historische Zufälligkeiten — wie etwa das Eigentümliche des Verkehres Friedrichs mit Voltaire — bei den meisten Erlebenden nicht unmittelbar mit-gegeben sein, sondern erst durch bewußte historische Assoziation herangeholt werden dürften, wird der direkte Kontakt empfindlich geschädigt und jenes blutvoll-Sinnliche des „unmittelbar Gegebenen“ nicht erreicht, das gerade beim Genuß voll naturalistischer Darstellungen den höchsten Wert bedeutet.

Darum wirkt auch das nächste Bild Menzels aus dem Friedrich-Kreise, das „Flötenkonzert“ vom Jahre 1852, um so vieles inniger und naiver: weil Friedrich hier nicht der längst gestorbene „König“ ist, sondern eine simple, Flöte-blasende Figur; weil der rein sachliche Inhalt des Bildes keinen pointiert-einmaligen „historischen“ Augenblick, sondern ein allgemeines und allezeit, ebenso auch heute mögliches Geschehen bringt; weil das „Beleuchtungsproblem“ eines durch Kronleuchter, Kerzen und deren Widerscheine in hohen Spiegeln warm durchglühten Innenraumes dicht am inhaltlichen Kerne der Konzeption lag. Die warme Malerei läßt das Inhaltliche unmittelbarer mit-pulsieren und eine reiche Differenziertheit, die hier — trotz manchen „erstudierten“ Resten — dennoch weitaus nicht so lehrhaft-absichtlich wirkt, wie in der Tafelrunde, weckt lebendigeres Interesse.

Abb. 116.

Die Flöte ist ihrer instrumentalen Haltung und ihrer tonalen Färbung nach das Musikinstrument des fein-bewegten Rokoko, wie die Orgel das des groß und schwunghaft-bewegten Barock war. Und wie die Musik der Zeit, so stimmen die leicht beweglichen, hohl-pendelnden, im Sitzen luftig sich aufbau-

schenden Kostüme, so stimmen der glatte und zu kleintrippelnden Schritten zwingende Parkettboden, die hellen Spiegel der Wände, die jede Bewegung in leichtem Aufblitzen einander zuwerfen, so stimmen die Ornamente und die zerteilte Beleuchtung zum Sinn des Ganzen. Innerhalb des Gesellschaftskreises, angesichts dessen man vergessen kann, daß es ein „König“ ist, der die Lippen zum Solo der schrillen, kleinen Flötentöne spitzt, spielen dann kleine, naturalistische Beziehungen von den Figuren zum Zentrum, nach Art und Charakter der Träger leise differenziert. Eine linde Lustigkeit, eine kleine Freude, die trotz allem offiziellen Dasein in leisen Wellen durch die Versammlung geht; eine blickfreudige und fast humorvolle Kleindeutung des inneren Wesens der Beteiligten gibt dem Ganzen abermals etwas Prickelndes, das zur Gesamthaltung des Rokoko so innerlich stimmt. Mag zwar auch dieses Bild die Pointen des Seelischen, die für Menzel die Gesichter und ihr Ausdruck waren, etwas zu scharf spitzen und polieren, mag das kleine Ballspiel des Augen-Werbens von Figur zu Figur von etwas allzu straff gespannten Netzen prallen, mag das Ganze klingen wie ein mit etwas über-spitzem Anschlag gespieltes Haydnsches Menuett: die ziemlich nachgedunkelte bräunliche Färbung nimmt Alles doch wieder in weichere Hände, sodaß in diesem Bilde die große Schwäche kleinlichen Atomisierens des Gesamtgefühles, der Menzel sonst so leicht unterliegt, am wenigsten zutage tritt; und das „Flötenkonzert“ damit zum befriedigendsten Großwerke Menzels wird.

Abb. 117. Das „Eisenwalzwerk“ schließlich, vom Jahre 1875, bringt ein objektiv-naturalistisches Beispiel aus zeitlichem Milieu in jener Vollendung, die Menzel bei „Ölgemälden“ erreichbar war. Es wird kein ganzer, rechter Ein-Druck. Es bleibt eine Sammlung genrehafter Einzelfiguren. Mit einer etwas gezwungenen Übertriebenheit, mit einem „Bourgeoisieren“ des Arbeiters in Gestenführung und Gesichtsausdruck, das angesichts der sonstigen restlosen Erlebenstreue Menzels nur aus seiner reaktionären politischen Gesinnung verständlich werden kann, war er hier, im Gegenwärtigen, historisch unzuverlässiger, als im Rokoko-Zeitalter seiner Friedrichsbilder. Man merkt an diesem Bilde vielleicht am stärksten, daß Menzel eines der konservativsten, jeder künstlerischen Weiterentwicklung feindlichsten Mitglieder der ohnedies so schwerfälligen Berliner Akademie war. Dabei ist allüberall „zuviel“ in diesem Bilde: zu viel an „Pathetik“ der Gesten, zuviel an „Jovialität“ der Gesichter, zuviel an zusammengeholtem „Genre“ von

den sich Waschenden links bis zu den Essenden rechts, zuviel bewußten Zuspitzens jedes Lichtes, jedes Handgriffs, jeder Szenerie. Bei genauester Detailform kaleidoskopartig wechselnd: so wie das menschliche Auge die Natur niemals erlebt, sondern wie nur der menschliche Intellekt sie weiß: so hat sie Menzel hier gestaltet.

Diese inneren Hemmungen, gegen die man andauernd angehen muß, wenn man vor Menzels Großbildern steht, schwinden auch nicht vor seinem räumlich größten Vielfiguren-Bild, der „Krönung König Wilhelms in Königsberg“. Menzel hat diesem, von 1861 bis 1865 gemalten Bilde ein räumliches Ausmaß von dreieinhalb Metern Höhe und viereinhalb Metern Breite gegeben. „Eine Folge des Ruhmes, den Menzel sich mit seinen Friedrichsbildern erworben hatte, war der Auftrag, die Krönung König Wilhelms in der Schloßkirche zu Königsberg am 18. Oktober 1861 zu malen. Menzels Wesen war, wie wir gesehen haben, so geartet, daß er in diesem Auftrag ohne Einschränkung eine Ehrung sehen mußte. Er wußte es nicht, daß die Entwicklung des großen Talents in der neueren Zeit überall gegen die öffentliche Meinung, gegen die Kunstauffassung der Autorität und abseits vom Urteil der Zunft vor sich geht; er sah vielmehr in diesem Auftrag seine Krönung als Künstler und ging mit der ihm eigenen feurigen Gründlichkeit daran, dem ziemlich reizlosen Vorgang etwas Geistiges abzugewinnen und sich aus dem repräsentativen Geschichtsbild eine ‚künstlerische Aufgabe zu machen‘. Er hieß den Auftrag willkommen, wie er alle Aufträge gern angenommen hat und wie er sich selbst oft gewissermaßen Aufträge erteilt hat, um eine ihm unheimliche Künstlerfreiheit durch Pflicht und bestimmte Ansprüche an sich selbst einzugrenzen. Mit der Ausführung des großen Bildes hat Menzel mehrere Jahre verloren. Denn als verloren muß man sie bezeichnen, wenn man bedenkt, was Menzel in dieser Zeit Besseres hätte leisten können. Das Resultat seiner mühevollen Arbeit ist ja freilich im allerhöchsten Sinne respektabel, ja imponierend. Abgesehen davon, daß er spielend fast die sehr schwierige Aufgabe gelöst hat, eine so große Menschenmenge nur glaubwürdig in einem Raum unterzubringen, daß ihm die Darstellung des Raumes gelungen ist, trotz der vielen porträtähnlichen Figuren und trotz einer Komposition, die durch die zweckhafte Verdeutlichung alles Einzelnen etwas Befangenes haben mußte — und abgesehen davon, daß nur äußerste Beherrschung des Handwerks mit einer solchen Arbeit überhaupt fertig werden konnte, ist es Menzel gelungen,

Abb. 118.

dem Bilde Einheitlichkeit und Stimmung zu geben und ihm eine vergeistigende Atmosphäre zu verleihen, die insofern etwas Altmeisterliches hat, als mit diesem Wort am besten das organische Zusammengewachsensein aller Teile ausgedrückt wird. Das Riesenbild ist eine Meisterarbeit handwerklicher Weisheit geworden. Das historisch Gegebene ist durch freie Gruppierung, durch die Wahl des Standpunktes und durch die Lichtführung so frei behandelt worden, wie es immer anging, ohne den Charakter des Dokumentarischen zu schädigen. Das alles läßt um so mehr aber nur erkennen, daß ein großer Künstler es hier in bewunderungswürdiger Weise verstanden hat, einen Kompromiß zu schließen. In Wahrheit war Menzel zu schade für solch ein Paradestück" (Scheffler, Seite 185).

Bei aller Größe des Bildformates ist hier wieder die Anzahl der den Dom füllenden Figuren eine so ungemeine, nach Hunderten zählende, und alle sind mit so peinlicher Genauigkeit durchgemalt, daß auch hier kein „lebensgroßer" Eindruck in der Fülle seiner Objektivität, sondern jenes eigentümliche „Zwergenvolk" lebendig wird, das Menzel mit immer wieder erstaunlicher Meisterschaft zu seinem durcheinanderwirrenden Leben zu wecken verstand. Das einzige Ölbild in lebensgroßen Figuren, das Menzel versucht hat, die „Ansprache Friedrichs an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen", hat er bezeichnenderweise fünfzig Jahre lang in seinem Atelier hängen lassen, ohne den Schwung und die Kraft zu finden, es zu vollenden.

Dies gibt die äußere Grenze seines Wesens. Menzel war kein Großmaler. Je mehr er versuchte, sich ins innere oder äußere Großformat zu recken, desto mehr entfernte er sich von jener Sphäre seines Innern, in der er eigentlich zuhause war. Weder die weite Arie des Monumentalen — wie etwa die im Wesentlichsten, in der Größe und Würde von Haltung und Geste so völlig versagende Figur König Wilhelms im Königsberger Krönungsbilde beweist — noch die blutvolle Sinnlichkeit lebensgroß ergriffener naturalistischer Darstellung waren sein Bezirk; sondern jene ins Engste gesperrte nordisch-intensive Empfindung für das räumlich Kleine, die ihre Kammermusik-Stücke desto inniger und erfühlter zu Herzen gehen läßt, je mehr sie die Engführung pflegt, die Motive einzeln ans Ohr nimmt und den Kleinvariationen und dichtesten Verflechtungen lauscht. Und von hier aus reckt sich der durchschnittlich „gute" Menzel der Ölbilder ins Große.

So kommt es, daß die „Skizze“ im Werke Menzels eine Bedeutung gewinnt, die ihr bei keinem andern Maler zugestanden werden dürfte. Dies hat Manchen — nicht Scheffler — dazu geführt, den „offiziellen“ Menzel völlig zu negieren, bloß den der impressionistischen Zeichnung gelten zu lassen, und diesen als den Ahnen des Impressionismus, ja als den ersten echten Impressionisten des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt anzusprechen. Die außerordentliche Anzahl der Kleinwerke — allein das Berliner Museum besitzt siebentausend Zeichnungen von Menzels Hand — hat diese Bestrebungen unterstützt. Doch hätte man Menzel selbst, oder hätte man die Zeitgenossen von 1850 bis 1875 gefragt, beide hätten gleicherweise die ganz unhistorische und damit vor weiterem Blickfelde falsche Behauptung abgelehnt, daß der Menzel der Skizze, nicht der des Bildes zu gelten habe.

Denn es gibt drei Arten von Impressionismus. Erstens den Impressionismus der ersten Skizze, des „ersten Einfalles“, des „Entwurfes“. Es ist das Wesen jeder ersten Empfängnis eines Erlebnisses, auch im vulgären Leben, daß es sich in einer rasch erfaßten „Ganzvorstellung“ ohne detailmäßige Klarheit vollzieht. Da nun diesem ersten Einschlag eines Erlebnisses im Bewußtsein, eben wegen seiner noch unverankerten Neuheit, eine rasche Vergänglichkeit innewohnt, wird sowohl der Bildkünstler wie der Musiker oder der Literat, nicht weniger aber auch der Wissenschaftler dahin geführt, bei der ersten Notierung eines Gedankens, eines „Einfalles“ nur das Wesentliche der Ganzvorstellung in schnellen Kurzverbindungen festzuhalten, um für die spätere Durchbildung die Ausgangspunkte zu bewahren. So war jede „Skizze“, sei sie intellektueller oder emotioneller Art, seit jeher in diesem Sinne „impressionistisch“.

Etwas völlig anderes bedeutet es aber, wenn die ganze Einstellung einer Zeit durchaus und ausschließlich auf das Festhalten von Moment-Erlebnissen gerichtet ist, wenn sich das ganze Erleben überhaupt in den Sensationen des Augenblicks erschöpft, und Dauer-Erlebnisse prinzipiell abgelehnt werden. Damit tritt im Gedanklichen der Aphorismus, der momentane intellektuelle Einfall als „Kurzschluß“ zweier Assoziationen an die Stelle ausgebauter Gedanken-Systeme; für das gefühlsmäßige Erleben aber bekommt die Stunde des Genusses mehr Wert, als das Jahr dauernder Freuden, der Künstler sucht die „Impression“ und macht bei und nach ihr Halt, „bildet“ und modelt nicht

an seinem Gefühle, sondern läßt es im Unmittelbaren der ersten Empfängnis bestehen. Damit wird die „Skizze“ zum „Bild“, sie wird an sich anders angesehen und erlebt, sie wird in eine andere Sphäre gehoben. Es tritt ein völliger innerer „Bedeutungswandel“ der „Skizze“ und damit der „impressionistischen Einstellung“ vom Seelischen, vom Bewußtsein her ein, so daß, was früher als Keimzelle galt, jetzt als volle Frucht genossen wird.

Und einen wiederum anderen, einen dritten Bedeutungsinhalt bekommt das Eine Wort „Impressionismus“, wenn es auf Alterswerke gereifter Künstler angewendet wird. — Wenn nämlich vorerst das Handwerkliche einer Tätigkeit, sei sie intellektueller oder künstlerischer Natur, jahrzehntelanges Schaffen über die männliche Sicherheit der mittleren Lebensdezennien in späte Greisenjahre begleitet hat, dann geht dem andauernd mit gleichen Mitteln Werkenden das Wesentliche des Reizes, das im souveränen Beherrschen eben dieser handwerklichen Mittel ruht, durch Abstumpfung und Selbstverständlichkeit verloren. Tritt dann als zweites noch jene Alters-Ermüdung hinzu, die im Nachlassen aller körperlichen und seelischen Spannungen keine rechte Kraft mehr dazu findet, und also auch keinen Wert mehr darauf legt, ein Gedanken- oder Bild-Gebäude, eine musikalische oder literarische Großform statisch bis ins Einzelne durchzubauen: dann schiebt gealterte Gesinnung die nicht mehr interessierenden strengen Bau- und Arbeitsgepflogenheiten mit leise verachtender Geste beiseite und pflegt die weichenden Formen laxeren Gehabens. In den Spätwerken so mancher großer Denker werden die Einfälle ohne Ineinanderbau nur mehr lose gereiht, sie werden als Einzelne gelassen, so wie sie im Bewußtsein auftauchen; an die Stelle gebauter Systeme tritt die Form des „Gespräches“ oder die einer lexikalischen, zufällig-alphabetischen Anordnung, wobei sich Absatz unverbunden an Absatz reiht; so daß das immer wiederholte Ausruhen, das „Einnicken“ des Alters nach jeder immerhin schon mühsamen Teil-Leistung, im „Handwerklichen“, in der Technik „Lücken“ läßt, die der Darstellung von Ferne her eine Ähnlichkeit mit der Unverbundenheit skizzierender oder aphoristischer Arbeit geben. Nur daß, was im ersten erwähnten Falle rasches vorläufiges Fixieren der Hauptpunkte, was im zweiten Falle geschliffene und willentlich zugespitzte Sonderung war, hier eine weiche Lockerheit der Formung bedeutet, die aus allgemeiner körperlicher Müdigkeit und aus biologischer Erschlaffung des Bewußtseins stammt.

Was nun so bei gedanklicher Gestaltung zur lockeren Aneinanderreihung der „Einfälle“, der „letzten Weisheiten“ philosophischen Alters führt, das bringt im künstlerischen Bereiche ein Auflockern der Formen, von der Groß-Komposition bis in die Einzelgestaltung. Die Dichter geraten ins „Plaudern“, können mit ihrem epischen Gestalten kein Ende finden und reihen Seite an Seite, wie etwa der späte Fontane oder der altersweise Hamsun. Beethoven läßt in den letzten Quartetten seitenweise den reinen Klangsinn walten und gibt die straffe Exaktheit seiner kurzen Motive und seines gefaßten Rhythmus zugunsten eines tonalen Ohrenrausches auf, der sich weit verlaufend, altersträumend über das Bewußtsein breitet. Donatello formt in abruptem Schlagen seiner alternden, wenn auch immer noch monumentalen Bildhauerhände die Kanzeln von San Lorenzo in weichenden Großformen, in grenzenüberrinnenden Kompositionen, in unverbunden nebeneinanderstehenden Buckelungen und Höhlungen der Einzelformen des Reliefs. Michelangelo wird milde und sinkend in den beiden Gruppen der zwei unvollendet hinterlassenen Pietas. Tizian, Rubens, Rembrandt malen Spätbilder in flüssig-changierenden Farbflächen, in weicher Auflockerung der Formen, in lose vereinten Kompositionen. Höchste, letzte Weisheiten, Mildigkeit des Alters, letzte Güte des Verzichtens, umspielt von den linden Tönen echter Resignation und leiser Verachtung jedes tätig bauenden Bemühens geben derartigen Darstellungen eine erschütternde Größe, die für Stunden in die Stimmung treiben lassen kann, ob denn all dies aktiv-erraffende und gesteigerte Tun der Menschen auch letzthin lohne. Skepsis und Mystik, skeptische Mystik scheint die letzte Einsicht und das tiefste Gefühl all dieser reifen, jahrerfahrenen, erfahrungsbeschwerten Denker und Künstler. —

Diese prinzipielle Überlegung mußte einmal angestellt werden, um hundertfacher Verwirrung des Publikums zu wehren. Wird sie aber einmal erkannt und angenommen, so verbietet entwicklungsgeschichtliche Überschau wirklich Geschichtsfälschungen, wie jene, die Menzel als „ersten Impressionisten“ feststellen will. Mögen Menzels Skizzen und Zeichnungen, mögen seine Moment-Einfälle und seine kleinen Phantasien, die besonders im Jugendwerk der Kugler-Illustrationen einen so prächtigen seelischen Reichtum deuten, auch noch so sehr seine Großbilder an Kraft, Fülle und seltenem Künstlertume überstrahlen: seine eigene Stellung zu diesen Dingen und die ganze Einstellung der Gemein-

schaft seiner Zeit bis in die weitesten sozialen Bereiche hinein verbieten jene Fälschung, die den Zeitgeist vergewaltigt, um den Einzelnen Menzel zu „retten". „Von Schuld dürfte man nur dann sprechen, wenn unwiderlegliche Zeugnisse da wären, daß Menzel die flüchtigen Arbeiten, die wir jetzt den sorgsam detaillierten Werken vorziehen, als reine Kunstwerke selbst jemals anerkannt hat, daß er sich einer Schwenkung in seinen Kunstabsichten überhaupt nur bewußt war, als sein Malen und Zeichnen einen neuen Charakter annahm. Keines der Werke aber, die heute als klassische Beispiele eines frühen Impressionismus gelten, hat er jemals nur erwähnt, er hat an sie jahrzehntelang kaum gedacht und sie als flüchtige Studien nur gewertet" (Scheffler, Seite 29). — Doch sollen jene beiden Skizzen, die Scheffler als die schönsten unter den Tausenden nennt und beschreibt, Beispiele dieser Eigenart Menzels geben, im Kleinen groß, im Großen kleiner zu sein.

Abb. 119. „Das Hauptbild dieser Gruppe ist das „Balkonzimmer" (aus dem Jahre 1845). Es ist ein kleines Wunder der neueren deutschen Malkunst. Mit diesem Bild scheint Menzel alle Studienarbeit plötzlich abzuschließen; er steht da wie ein Meister, der über Nacht zur Selbstbesinnung gekommen ist. Das Werk ist offenbar das Ergebnis eines ähnlichen Glück- und Kraftgefühles, wie Menzel es bei der Arbeit an den Illustrationen zum Kugler so stark empfunden hat. Das Bild mutet an, als sei es in wenigen Vormittagsstunden entstanden, unter dem Eindruck einer jähen Betroffenheit, in einem sonnigen Zimmer soviel jubelnde Morgenschönheit zu erblicken. Menzel war umgezogen nach der Schöneberger-Straße, und die Einrichtung des neuen Zimmers mag eben beendet gewesen sein, die Neuheit des Raumes mag den Blick nur umsomehr auf die Stimmungsschönheit gelenkt haben. Was im Betrachten noch heute unmittelbar zündet, ist der Umstand, daß es Menzel vollkommen gelungen ist, seine eigenen Empfindungen in Formen, Farben und Tonwerte zu verwandeln. Der Eindruck kommt ohne jedes Wenn und Aber zustande. Die erregte, schnelle und kühne Niederschrift hat die Wirkung eines genialen Gelegenheitsgedichtes. Ein kostbar schimmerndes kleines Meisterwerk! Wie hell und reinlich, wie selbstverständlich leicht ist es hingeschrieben, wie sinnlich morgenfrisch gesehen und wie lebendig breit gemalt! Alle Töne sind klar und herzhaft, wie die Natur sie bildet, man glaubt die Fläche einzuatmen. Es leben die Stühle und die wehende Gardine, es lebt das Spiegelbild, und es zittert die graugrüne Wand

vor innerem Leben. Die Sonne leuchtet, das Glas spiegelt, die Töne funkeln mit schwimmenden Grenzen harmonisch gegeneinander: alles jubiliert von der Schönheit des Daseins an sich. Das Innerste einer Raumstimmung ist gemalt. Da gibt es keine Schwärzen; jedes Licht, jeder Schatten ist ein Ton. Es fließt das farbige Licht vom Braun zum Rot hinüber, vom Graugrün zum Weiß; und eine unendlich freie und leichte Technik rhythmisiert das alles mit dem Tempo des Pinselschlags" (Scheffler, Seite 152).

„Das wichtigste Ergebnis des Pariser Aufenthaltes — vom Jahre 1855 — ist das 1856 aus dem Gedächtnis gemalte „Théâtre Gymnase". Neben dem „Balkonzimmer" ist dieses Werk ein Hauptbild Menzels. Wie ein wunderbares Kleinod steht es da in der deutschen Malerei zwischen 1850 und 1860. Von erstaunlicher Weisheit ist die Farbenorganisation. In den Logenwänden ist der volle Klang der vom Abendlicht bestrahlten Lokalfarbe gegeben; von dort fließt die Harmonie durch den ganzen Zuschauerraum, in den Köpfen aufblitzend und abklingend, von den Dunkelheiten zugleich aufgelöst und zusammengehalten. Der Standpunkt konnte nicht glücklicher gewählt werden. Die schräg im Bild stehenden Bankreihen und die Linie der Rampe geben dem Schatten gewissermaßen die Kompositionsgrenze. Die Situation auf der Bühne ist nicht im geringsten dramatisch behandelt; sie ist nur ein Teil der allgemeinen Zustandsschilderung. Wie ein Edelstein steht in dem lebendigen Wogen von roten, gelben und braunen Tönen das Blau des Kleides der einen Schauspielerin. Diese Nuance war ein Wagnis, aber ein so künstlerisches, daß es aufs höchste anregend wird. Hier war Menzel ein Kolorist, die Farbe wurde ihm zur Valeur und die Valeur zur Farbe. Daneben ist das Bild ein Stück wunderbarer Primamalerei. Welche Fülle von Talent war doch in diesem merkwürdigen Mann; wie unbekümmert und kühn war er beim Malen dieses kostbaren Werkes, wie hingerissen war er in der Erinnerung noch vom Erlebnis des Auges!" (Scheffler, Seite 180.) Abb. 120.

Und als letztes Beispiel noch eine Zeichnung, die Menzel in der ganzen Genialität seiner naturalistischen Empfindung und in der stupenden, seltensten Sicherheit der vom Auge zur Hand führenden Innervationen zeigt. Ein „Kircheninterieur" aus Magdeburg. Die Kanzel steht dem Blick in ihrer barocken Fülle, und schon bleibt sie der Hand in sicherster Fügung. Was die kleinen Zwergenfinger Menzels im frischen Griffe packten, das blieb unentrinnbar seiner Objektivität gefangen. Abb. 121.

Und Menzel packte Alles, was er sah. „Alles Zeichnen ist gut, Alles zeichnen noch besser“, sagte er einmal. Und zum Beweise, daß es eigentlich nichts Sichtbares gibt, woran er sich nicht zeichnend versucht hätte, füllt Scheffler zwei Seiten nur mit der Aufzählung alles dessen, was in sorgfältig studierten oder nur blank hingeworfenen Studien an sachlichen Inhalten von ihm gemalt worden ist. Kritiklos, in jenem inneren Verzichte, in dem die in ihrer Art trotz allem mutige und große materialistische Weltanschauung des dritten Jahrhundertviertels dem Objekt, der Materie gegenüberstand, trat Menzel allem Sichtbaren entgegen. „Er war im höheren Sinne vollkommen kritiklos; er hatte weder bewußte Kultur noch Geschmack — er hatte nur Talent, Können und Arbeitsdisziplin“ (Scheffler, Seite 44). Doch diese Einstellung ist die des objektiven Naturalismus, des „naiven Realismus“ der Philosophie, dem alles Daseiende eben als solches gleichen Wert besitzt. Es ist jene „kritiklose“ Unterwerfung vor der Natur, die ohne Skepsis hinnimmt, was ihrem Blick sich bietet.

Zum Schluß mögen noch zwei Stellen aus dem Buche Schefflers dastehen — Seite 97 und Seite 219 —, die den Menschen und Künstler Menzel in Einem charakterisieren. „Dieses ist, was das Problem, das Menzel heißt, fast unheimlich macht: wir stehen vor einer Urkraft, die genügt hätte, einen großen Meister der Weltkunst zu machen, sehen diese elementare Energie aber dauernd in provinzielle Enge gebannt, wir sehen ein Lebenswerk, das mehr deutsch als europäisch ist, mehr preußisch als allgemein deutsch und sogar mehr märkisch-berlinisch als preußisch; aber hinter einem kleinlich oft zerkrümelnden Werk steht ein Mensch, der in all seiner Verwachsenheit ein Genie ist, der die Kraft eines der großen Ahnen der Kunst in sich gehabt und auf seinen schmalen Schultern eine ganze Welt getragen hat.“

„Menzel wirkte wie eine Verkörperung des deutschen Charaktergeheimnisses, der ewigen deutschen Problematik . . . Das macht das Widerspruchsvolle beinahe monumental und lockt den Betrachter geheimnisvoll an; es gilt, ein Seelengeheimnis, ein Rätsel zu lösen, das ins Symbolische hineinwächst. Denn es ist zugleich das Rätsel der deutschen Kunst überhaupt. Dieses wunderbare Leben, so reich und auch so arm, so heldenhaft und demütig, so siegreich und furchtsam, so dämonisch und bürgerlich steht da in der Geschichte unserer Kunst wie eine geheimnisvolle Frage. In ihm sucht — so scheint

es — eine große Nation zu erforschen, was der Genius der Kunst mit ihr vorhabe."

Die Antwort auf diese Frage könnte vielleicht aus jenem weiteren Aspekte gewonnen werden, den wir am Beginne des deutschen Kapitels drohend aufzurichten versuchten. Die Demut war es letzten Endes, die Humilität vor Artfremdem, die so die ganze deutsche Kunst, wie auch Menzel aus der Bahn gerissen hat. War es dort das Demütigen vor dem italienischen Phantom; so war es hier die Demut, das Geist und Schaffen fesselnde, fast zur Servilität entartende Aufschauen in die kunstfremden Bezirke offizieller Hofgemeinschaft. Indem von hier aus Aufträge, Gesinnungen und Gnaden herübergriffen, die den Zufall des Friedrichs-Werkes nutzten, um einen freien und fast trotzigen Geist in das Geschirr offizieller Verherrlichung einer Dynastengeschichte und in die hohle Repräsentation einer sterilen Hof-Akademie zu spannen; und indem auf der anderen Seite das Unglück einer zwergenhaften Gestalt und eine harte, im Zwange frühester schwerster Brotarbeit gebrochene Jugend den Stolz und den Rausch menschlicher und künstlerischer Freiheit und Selbstbestimmung, so weit sie der körperlich verkümmerten Figur überhaupt wachsen konnten, zu früh bedrückt und verwüstet haben: kam im Einzelnen ein Abbild jenes Schicksals zustande, das der ganzen deutschen Bildkunst das Rückgrat gebrochen hat. Ja das Schicksal Dürers und das Schicksal Menzels weisen eine bis ins Einzelne gehende verwunderliche Parallelität auf. Bei Beiden steht ein frei genialisches Werk am Beginne ihres Schaffens, dort die Holzschnitte der Apokalypse, hier die Holzschnitte zum Kuglerwerk; Beide geraten bald darauf, und Beide durch einen historischen „Zufall", in versklavende Abhängigkeit von einem artfremden Prinzipe, das ihnen die Unmittelbarkeit ihres Gestaltens nimmt und damit lähmend inneres Werden und Wachsen fesselt. Beide schaffen dann in einem langen Leben kaum ein Dutzend mühevoll erquälter Großbilder, wobei das, was für Dürer der Blick über die Alpen und die falsch verstandene, italienische „Richtigkeit im Gemäl" bedeutete, für Menzel die Fesselung an eine der lebendigen Kunst völlig entfremdete Hofgesellschaft und Akademie war. Und Beide hinterlassen schließlich, neben den „aus der Maß" gemachten, nur halb gelungenen offiziellen Werken, eine berauschend reiche Fülle prächtigster Kleinwerke, die in der Innigkeit des Fühlens, in der Vielseitigkeit ihrer Aufgaben, in der Kraft unmittelbarer Naturerfassung gleicher-

-weise höchstes und echtestes Künstlertum geben, und die mit jener Hemmungslosigkeit des Gefühles gestaltet sind, die eine der Privilegien des Künstlers vor dem Durchschnittsmenschen ist.

So haben Dürer wie Menzel ihr Bestes verkannt und verdorben, als sie ursprünglichem Künstlertume, das eben darauf gestellt ist, möglichst alle Hemmungen vor dem Strömenlassen der Gefühle auszuschalten, die dort von der „Zeitmode", hier von geistig beschränktem Milieu geforderten Hemmungen aufzwangen. So wie Dürer meinte, sich in Venedig als „Herr", daheim aber als „Schmarotzer" fühlen zu müssen, ohne zu merken, wie er sein ganzes Wesen damit verzerrte und seiner Künstlerschaft die Sehnen durchschnitt; so mußte der von Haus aus eigenwillige und im Kerne seines Künstlertums völlig freie, autodidaktisch unabhängige Menzel sein Wesen durch den Eintritt in jene Kreise verzerren, die ihrer Natur nach rückgewendet und unfruchtbar sein müssen. Wo wir in Menzel eine naturalistische Begabung von fast einziger Größe in der Geschichte erkennen, wo alles dazu bereitet schien, diesen Zwergenmann als revolutionären Heros gegen die Romantik aufstehen zu lassen: da legen Zufall und falsche Demut diesen Helden an die Narrenleine der Hofgunst. Damit tritt er als Kämpfer zurück, und wieder einmal hat ein Deutscher durch seine Humilität im Starren auf ein Phantom das Beste seines Menschentums an einen „Jacopo de' Barbari" vergeudet.

So bleibt das deutsche Streitfeld des objektiven Naturalismus gegen die Romantik dem an Körperlichkeit und sinnlicher Wucht Größeren, an Geist aber so weitaus ärmeren Wilhelm Leibl.

Es müßte hier alles das wiederholt werden, was bereits gelegentlich des Schaffens Courbets über die Kraft und den Rausch objektiv-naturalistischer Einstellung gesagt worden ist. Leibl, der 1869 in Paris Courbets Schüler war, ist auch dessen innerer Genosse. Und, als zeitlich um eine Generation später Geborener, hat er als Erster in Deutschland auch die trübende Galerieschicht von den Bildern genommen und die Farben frei und voll im Materiellen ihres Glanzes wirken lassen. Er hat die im naturalistischen Bereiche geltende Identität von farbiger Form und Inhalt wie selten Einer erfühlt und in seinen Bildern gebracht. Er hat die restlose Einstellung auf das Objekt mit innigster Hingabe gepflegt und damit Gestaltungen geschaffen, die, wie jene Courbets,

allen Saft und alle Fülle, das berauschend Intensive, die Dichtigkeit der Struktur bis ins Molekulare hinein, das unmittelbar Pulsierende reinster Lebendigkeit bewahren.

Von Courbet unterscheidet ihn, daß ihm selbst der letzte Rest jeglicher Romantik fehlte, die jenem noch zuweilen den Sinn bewegte. Er ist ein Meister und ein Muster für jene Einstellung, die so malen will, wie Alle es sehen; die das Auge in immer wieder wiederholter Dauerbetrachtung zum Objekt wendet, um auch nicht im Kleinsten Anderes zu geben, als dieses „vorschreibt". Er wollte „nicht schön sehen, sondern gut sehen", er wollte „die Natur, nicht seine Natur" geben.

So wäre über alle seine Bilder dasselbe zu sagen. Die „Dachauerinnen" oder die „Dorfpolitiker" oder die „Drei Bäuerinnen in der Kirche": sie alle bedeuten letzten Ernst dieser seelischen Verhaltungsweise.

Ohne jede Pose, in der Zufälligkeit jener Haltung, die zwei Freundinnen im Sonntagsstaat zum Gespräch vereinigt, ist bei den „Dachauerinnen" von Fuß- bis Haubenspitze Alles „durchgemalt". Gegebenheiten der Stellungen der Füße, der Hände oder des Kopfes, „zufällig"-einmalige Formung des Gesichtes in charakteristischer Eigenart, ob „schön", ob häßlich", kostümlicher Prunk, stoffliches Material: es ist Alles reinste Augen-Weide. Abb. 122.

Die „Dorfpolitiker" bringen fünf Bauern, in die Ecke einer Stube zusammengehockt, über einem Blatt politisierend. Man merkt die Fünfzahl der Modelle, die sich Leibl zusammengeholt hat. Doch für Leibl, den ungeistigsten und den naturnahesten aller Maler, ist ein „Modell" nicht ein posierender „Ersatz" für die „Natur", sondern Natur und jedwedes Stück oder Stückchen von ihr sind ihm dasselbe. Er hatte die kräftigsten und gleichsam beschränktesten Augen der Nah-Sicht. Viel klüger als der Dümmste dieser Bauern war er selbst nicht. Aber die Zähigkeit seines bäuerischen Wesens hat er auf das Malen-an-sich geworfen, für das er begabt war, wie Holbein. Von der linken oberen bis zur rechten unteren Bildecke holt er Stück nach Stück, Millimeter neben Millimeter vom Draußen in die Bildtafel hinein; ob Gesicht oder Schmutzrand an der Stiefelsohle gilt ihm gleich. Das in naturalistischer Komik in die Verkürzung fliehende Profil des linken Flügelmannes, das verdrückte Kinn des Mittleren, die Haarborsten und Mundfältchen des nächsten, das stupide Horcherprofil des Rechten, Hände, Fingerglieder, Zipfelmützen, Abb. 123. Abb. 124.

Stoff und Leinen, Strumpfwolle und Knöpfe: in immer wiederholtem Dauerschauen und Dauergenusse erlebt er die Lebendigkeit jeglicher Materie nach Farbe und Form, mit dem Pinsel das Objekt so lange verfolgend und umschmeichelnd, bis er die „leibhaftige Natur“ gefangen hält.

Dieses intensive und „kritiklose“ Versenken in alle Materie, was immer sie auch sei, schafft die seltene Möglichkeit, Leibls Bilder bis aufs Einzelnste durchsehen zu können, ohne daß sich die Verbindungen zum Gesamten lösen. Eben wie in der Natur, wo auch ein Stück der Materie an sich ebenso etwas „Fertiges“ bedeutet wie der ganze Komplex. Wenn Leibl ein Bild einmal durch ständige extreme Nah-Sicht im Großbau, etwa in der Perspektive, „verbaut“ hatte, so nahm er ein Messer und schnitt das Ganze in Teile. Die „Wildschützen“, an denen er vier Jahre lang, von 1882—1886, gemalt hatte, zerschnitt er so zu einzelnen „Fragmenten“. Doch wie ein aus einem Stamm geschnittenes Scheit Holz in sich ein Ganzes bleibt, mag es auch Wundränder haben, so bleiben diese Stücke Leiblscher Bilder trotz ihrer brutalen Schnittflächen lebende Teile des Organismus. Denn bei der Dichtigkeit der Struktur, die Leibl dem Ganzen ohne Eine offene Stelle gab, müßte die Teilung wie in der Natur gleichsam bis zum Molekularen durchgeführt werden, um die bloßen Bausteine zu ergeben. Es ist kein geistiges, aber das stärkste und widerstandsfähigste materielle Band, das seine Gestaltungen zusammenhält.

Abb. 125.

Abb. 126.

So ist es auch bei den drei „Bäuerinnen in der Kirche“. Drei Jahre, von 1868 bis 1870, täglich mehrere Stunden lang, und immer vor den Modellen, und immer in der Kirche hat Leibl an diesem Bilde gesessen. Wiederum geht von den Figuren bis in das Schnitzwerk der Bank jener Blutstrom des „Lebens“, jener naturalistischen „Wirklichkeit“ durch das Gemälde, daß die Hand das Auge ersetzen und materiell-schmiegsam und räumlich-umfassend Gesicht und Hände, Stoff und Holz ab-streichen, nach-tasten, wollüstig-wirklich umgreifen möchte. Bis in das letzte Schürzenfältchen, in jedes Karo oder jeden Streifen des Stoffes, bis in den letzten Stich der Stickerei des Brusttuches geht Leiblsche Verliebtheit der Augen. Der Rausch, der vor solchen Werken ein objektiv-naturalistisches Zeitalter ergreifen mußte, scheint heute kaum mehr voll nachlebbar zu sein. —

An sich geben die Bilder Leibls in ihrer fanatischen Natur-Abschilderung das beste Beispiel jener seelischen Einstellung des „Von Außen nach Innen“,

die, wenn auch von Künstlern wie Ästhetikern andauernd bestritten, ihrer Tendenz nach unleugbar das Schaffen aller naturalistischen Zeiten beherrscht. In Eyckscher Treue und Dichtigkeit ist hier die „Mimesis“ der Griechen wahr geworden. Und so mögen die „Bäuerinnen in der Kirche“ diesen Pol beschweren, wie die „Zypresse“ van Goghs ein extremes Beispiel jener anderen Tendenz des „Von Innen nach Außen“ gab, auf daß endlich Gleich-Gewichtigkeit, Gerechtigkeit und Wahrheit in die Grundanschauungen des Publikums komme, und Jeder fühlend merke und merkend wisse, daß beide Prinzipien, jedes zu seiner Zeit, großem und bedeutungsvollem Kunstschaffen die Richtung weisen können und gewiesen haben. —

Dabei gibt es aber — man denke nur an Rembrandt — auch einen Naturalismus, der sich nicht bloß die materielle Leiblichkeit zum Ziele nimmt, sondern der die objektive Wirklichkeit auch eines seelischen Verhaltens kennt. Auch wenn ich in diesem Leben menschlich gütig oder menschlich verzichtend oder menschlich ergriffen oder menschlich zornig bin: auch dann bin ich „wirklich“. Rembrandt malte auch diese innerseelischen Wirklichkeiten; Leibl malte ausschließlich die relative menschliche Stumpfheit, die rein animalische menschliche Natur. Es ist bei Leibl kein Anlaß — der sich erst später, bei Liebermann, ergeben wird — mehr als konstatierend darauf hinzuweisen. Denn der Grund hiefür liegt nur darin, daß Rembrandt jene selteneren wahr-wirklichen Seelenzustände, wie etwa das hoffende Harren des greisen, blinden Tobias auf seinen das Augenlicht wiederbringenden Sohn, zu sehen und zu malen vermochte, weil er selbst jene selteneren seelischen Wirklichkeiten besaß und lebte; während die Geistigkeit Leibls auch in seinen Bildern stets gewöhnlichster Art blieb, weil er selbst ein reiner Bauer im Geiste war. So konnte denn auch die geistige Tätigkeit seiner „Dorfpolitiker“ oder die religiöse Seelenhaltung seiner „Bäuerinnen in der Kirche“ den banalen Durchschnitt gewöhnlichster Regung inhaltsarmer Seelen nicht überschreiten.

Diese Ungeistigkeit, diese rein physische Vitalität, die Leibl ein großer Helfer für seinen materiellen Naturalismus geworden ist, hat es auch begründet, daß sein Leben ohne alle Komplikationen verlief, wie das eines reinen Erdenmenschen. Keine großen Konflikte, keine himmelstürmenden Versuche, kein Wenden oder Abbiegen der einmal eingeschlagenen Bahn. Er geht in der Jugend den Weg des Lernens, er bleibt im Alter der Meister des Könnens.

Er zieht, nachdem er in München und Paris gelernt hatte, was er brauchte, sowie er reif geworden war, aufs Land. Um der Kultur ferner, der Natur näher zu sein. Dort war er auf den Umfang seines „Biceps“ und auf seine athletische Kraft — mit der er ein Hufeisen in einer Hand nicht nur zerbrechen konnte, sondern es in wertendem Stolze auch öfters tat — und auf seine Fertigkeit, die schmackhaftesten Mehlspeisen kochen zu können, genau so stolz, wie auf seine Malerei. Und er hat mit seinem Biographen Julius Mayr über alle diese Dinge gleicherweise und mit gleicher Gewichtigkeit geredet. Grasslfing, Unterschondorf-Holzen, Berbling, Aibling, Kutterling heißen die „Lebensstationen“ Leibls. „Das Dorf Kutterling besteht aus neun Häusern, vier größeren Bauernhöfen, drei Kleingütlern, dann dem sogenannten Schneiderhäusl und dem Oberwalchen-, jetzt Leibl-Sperl-Haus.“ Von seinem neunundzwanzigsten bis zu seinem sechsundfünfzigsten Jahre, bis zum Tode, lebt er so irgendwo auf einem kleinen Landfleckchen deutscher Erde. Lebt als Maler und Jäger. In Unterschondorf-Holzen erlebt er den einzigen „Roman“ seines Lebens: er verliebt sich in die Wirtstochter. Doch er gibt den Heiratsplan bald auf. „Ja, heiraten und eingehen! Besser so.“ Und bleibt Junggeselle bis ans Ende; und malt.

Malt seine lebensgroßen Lebensbilder, neben deren Wahrheit und Fülle Alles, was sonst noch an objektiv-Naturalistischem von seinen Anhängern und Schülern, wie Schuch, Sperl, Trübner und anderen gewirkt wurde, zweiten Ranges bleibt. So mag er als Größter auch für uns der alleinige Repräsentant dieses Stiles zwischen 1850 und 1875 bleiben.

KLASSIZISTISCH-ROMANTISCHES ZWISCHENSPIEL

Wir haben bereits des öfteren auf die beiden Besonderheiten der deutschen gegenüber der französischen Entwicklung hingewiesen: auf die Ausbildung eines reicheren Bezirkes klein-romantischer Empfindungsweise in der ersten Jahrhunderthälfte, die zur deutschen „bürgerlichen Romantik“ führte; und auf die Eigenwilligkeit einiger Großmaler, die sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, dem allgemeinen Entwicklungszuge ausweichend, ein eigenes Schaffensreich aufbauen, das in psychologisch interessantester Kompliziertheit naturalistische Elemente mit klassizistischer und groß-romantischer Gesinnung

mischt. Während wir nun die bürgerliche Romantik ausführlicher besprechen konnten und mußten, da sie sich durchaus dem Zuge der Entwicklung einordnet, und nur eine innerhalb dieses großen Gebäudes besonders ausgebaute Zelle der seit jeher deutscher Gesinnung so gemäßen intimeren Gestaltung kammermusikalischen Empfindens bringt; liegt das klassizistisch-romantische Zwischenspiel von Böcklin, Feuerbach, Klinger und Marées — von einem Teile des graphischen Werkes Klingers abgesehen — so durchaus außerhalb der allgemeinen Entwicklung, daß hier nur ins Äußerste beschränkte Hinweise auf diese vier Großen gegeben werden können. Diese vier Maler bilden eine Enklave und müssen als solche empfunden werden. Und nur gänzliches Verkennen ihres eigentlichen, in der schicksalsbeschwerten Vergangenheit des deutschen bildkünstlerischen Schaffens begründeten Wesens vermag sie in den allgemeinen Entwicklungsgang hineinzuzerren; um sie damit entweder, wie etwa Böcklin oder Klinger, zu nur scheinbarem Rechte des Besten ihrer Art zu berauben, oder, wie Marées, zu einer Scheinstellung aufzuhöhen, die diesem in der Wirklichkeit der an Ort und Zeit gebundenen Entwicklung niemals zukam. Derartige Zwangshandlungen haben es dann vermocht, dem Publikum einerseits — bei Böcklin — einen großen Teil seiner Genußfreudigkeit an wahrhaft seltenen Werten zu nehmen, andererseits — bei Marées — es in eine falsche Andacht vor Scheintaten hineinzutreiben; so daß es eigener ausführlicher Begründungen bedürfte, etwa Böcklin wieder an seine Stelle vorzurücken, Feuerbach weit hinter ihn zurückzudrücken, in Klingers Werk die Wertbezirke zu scheiden und Marées aus der falschen Stellung des „Führers zum Expressionismus“ zu verdrängen. Da die vorliegenden Untersuchungen jedoch einerseits durchaus den weiteren Überblick über den allgemeinen Zug der Entwicklung wahren wollen; andererseits aber ein völliges Übergehen dieser vier „klassizistischen Spätromantiker“ nicht nur ein falsches Bild des deutschen Gesamtschaffens ergeben, sondern auch — indem Zweifel an dem Gerechtigkeitswillen der vorliegenden Untersuchungen gestiftet werden könnten — nun von der anderen Seite her eine Verwirrung des Publikums begründen würde, sei im Folgenden jedenfalls eine kurze Charakteristik der vier Außenseiter versucht. Sie kann dabei zwar zuweilen nur fertige Urteile ohne Begründungen geben, doch dürfte sich ja der typische Weg, auf dem innerhalb des Vorliegenden derartige Resultate erarbeitet wurden, entweder durch alles Vorher-

gehende bereits ein gewisses Vertrauen erworben haben, oder, wo dies nicht erwirkt werden konnte, auch durch ein neuerliches Erproben gerade in diesem heiklen Bezirke nicht erst zu erwerben vermögen.

Böcklin, der 1827 in Basel geboren ist, war reif und ein Dreißigjähriger, als Courbet die Steinklopfer und die Deux demoiselles, Menzel die Tafelrunde und das Flötenkonzert gemalt hatten. Doch er war, nach zweijährigem Aufenthalte in Paris, im Jahre 1850 nach Rom gegangen, wohin es — für deutsche Künstler, wie wir gesehen haben, aus historischer Vergangenheit und unrühmlicher Gegenwart her leider nur zu verständlich — bereits den Dreiundzwanzigjährigen getrieben hatte. Böcklin verbringt in Italien von seinen fünfzig Schaffensjahren etwa dreißig.

Wählen wir drei Beispiele seines reichen Werkes, eines aus den siebziger, eines aus den achtziger Jahren und ein Spätbild aus, so erleben wir in Böcklin einen jener typischen „romantischen Expressionisten“, die, von stärkstem Natursehen aus, die Merkmale naturalistischer Erfahrung vertiefen und erhöhen, um ihren Figuren einen verstärkten Ausdruck intensivierten Fühlens zu verleihen. Böcklin war dabei geradezu fanatisch, was das Ausgehen von der Natur aus anlangt. Vorgeblich ein Feind des „unmittelbaren Modellstudiums“ hat er die Natur, etwa den Wellenschlag des Meeres, stundenlang betrachtet und „auswendig gelernt“, um dann im Atelier die Formen zur freien Verfügung zu besitzen. Daß dieser Weg, der zum „naturalistischen Auswendig-Malen“ führt, an sich psychisch kein anderer ist, als der Leibls oder Courbets, die direkt vor dem Modell des Bildes malten, scheint klar. Nur daß das Böcklinsche Verfahren des „Merkens“ der Naturformen, so wie es das mühsamere ist, so auch zu einer verstärkten Sicherheit der Beherrschung, der inneren Unabhängigkeit von der Natur führen kann.

Und diese Unabhängigkeit, die dem reifen Böcklin die Elemente des Naturalistischen wie die Wörter der Muttersprache zu freiestem Walten stellte, benützte er dann zu den in „freier Dichtung“ gesprochenen Kompositionen seiner romantischen Bildinhalte. Hier in den Bild-Inhalten, im rein Sachlichen der Darstellung entzündet sich die Konzeption, hier muß das Nacherleben einsetzen, um den romantischen Expressionismus Böcklins zu begreifen.

Wie innerhalb des gotischen Expressionismus der Wald der himmelstrebenden Fialen dem Sehnsuchtsgefühle der Gemeinschaft Ausdruck gab; wie der Christus Grünewalds die Biegungen seines Körpers einsaugt und vortreibt, die Wellenberge der Muskeln überhöht, die Glieder zum Ausdruck anklagenden Schreiens windet und reckt; wie der Bacchus des Rubens zum Ausdrucks-Träger des barocken Erdenrausches wird: so werden „Triton und Nereide" Ausdrucksfiguren des Naturgefühles Böcklins, bekommen als inhaltliche und formale Symbole seiner Meeresstimmung ihr überhöht-naturalistisches, ihr romantisch-expressionistisches Leben. Und hier muß der Streit um das „Was" und den „sachlichen Inhalt" eines Bildes verstummen. Mit einer seltenen Eindringlichkeit wird bei Böcklin die Wichtigkeit des Sachinhaltes klar. Hier an dem in zeitlicher Beschränkung richtigen, aber im Allgemeinen falschen Wort von der ausschließlichen Wichtigkeit des „Wie" eines Bildwerkes festhalten zu wollen, wäre beschränkter Fanatismus; und nicht jene auf historisches Erleben gegründete Relativität aller Anschauungen, die weiß, daß die Sachen vor den Worten da sind und da waren, und daß nichts unfruchtbarer ist, als diese Worte und Schlagworte für unumstößlich Wirkliches zu nehmen, nach dem sich Werdendes zu richten hätte.

Abb. 127.

So erlebe man denn als Erstes auch rein vom Inhalte aus, zu dem sich dann als Dienendes die Farben, als Führendes die Formen zugesellen, das dehnende Liegen der Nereide, ihr breites, ansaugendes Anschmiegen an den nassen Fels, das lässige Ruhen der Beine und des Körpers gegenüber dem aktiveren Recken von Armen und Kopf; das gesonderte Bleiben des Tritonen, seine Hingegebenheit an den weithin sich verlierenden Schall der Muscheltrompete; sein ins Größte der Natur-Romantik gewendetes Sentimento, das passives Gegenspiel wird zu dem aktiveren Spiel der Nereide mit der Schlange. Das Wesentliche bleibt dann, daß dieser gefühlstragende Inhalt weder ins dienstbar-Alltägliche gleitet, noch Staffage innerhalb gesondert bleibenden Naturempfindens wird; sondern daß hier ein Sachinhalt in seltenen und eindringlichen Gebilden durch seine unmittelbare Gefühlsbegleitung Träger einer Großstimmung ist. So wie Farben und so wie Formen unmittelbar aus einer rein gefühlsmäßigen künstlerischen Konzeption geboren werden können, so können auch sachliche Inhalte unmittelbare Träger einer rein künstlerischen Stimmung werden. Es ist dabei nur zu bedenken, daß genau so im bildkünst-

lerischen wie im literarischen Bereiche ein groß empfundener sachlicher Inhalt nur dann das Werk zu künstlerischer Eindringlichkeit gelangen läßt, wenn die Form nach allen ihren Elementen der Größe des Inhaltes gemäß ist; wenn also das „Wie" der literarischen oder der bildkünstlerischen Bezwingung dem Sachinhalte innerlich und äußerlich entspricht. So wird allerdings in einem Bilde selbst der „bedeutendste" Inhalt dann, aber auch nur dann zu dem, was ein schlecht gewähltes und im allgemeinen falsches Schlagwort „Literatur" — in schimpflichem Sinne — nennt, wenn die farbliche, lineare und kompositionelle Auswirkung dem „Vorwurf" des Bildes nicht entspricht. Daß dies Versagen des „Wie" gegenüber dem „Was" aber bei Böcklin bei der weitaus größten Zahl seiner Werke keineswegs eintrat, daß hier vielmehr die Gestaltung meist durchaus der Größe des Inhalts gemäß ist, erweist gerechter Einfühlung die Intensität, mit der die vom Inhalte getragenen Gefühle die Formen erfüllen.

Die allgemeine Bedeutung jedes Menschen, auch des Nicht-Künstlers, tritt nun vor allem darin zutage, welchen Lebens-Inhalten er sein Interesse zuwendet. Auch wenn ein Mensch die zufällige Begabung des Festhaltens seiner erlebten oder erträumten Seeleninhalte in den Formen einer Kunstbetätigung nicht besitzt, kann ihm rein menschliche Besonderheit oder Bedeutung eignen. Sie wird dann eben in der Art seiner lebendigen Bewußtseinsinhalte und in seinem daraus folgenden Tun und Lassen zutage treten. Vermag er andererseits diese Inhalte, wie etwa Böcklin eben in „Triton und Nereide", bildkünstlerisch zu fassen, so wird er als bedeutender Mensch nebenbei noch zum Künstler.

Nun gibt es aber eine große Zahl allgemeiner Lebensinhalte, die den bedeutendsten wie den unbedeutendsten Menschen gemeinsam sind. So etwa alles, was als vaterländische oder religiöse Überlieferung, als Sage oder Märchen Allen gleichermaßen vermittelt wird; weiterhin dann die unentrinnbaren, jedem im Laufe seines Lebens bestimmten Erlebnisse der Familie und ihrer Verwirrungen, der Berufswahl und des Kampfes um materielle Sicherheit, die Freuden der Jugend, das Tun des Mannes, die Lasten des Alters, das Kommen und Schwinden der Liebe und des Leides, das stetig sich Nähernde der Stunde des Sterbens. Besonders die Dreizahl von Jugend, Liebe und Tod gibt jedem Leben sein Gerüst.

Bei diesen allgemeinen Sachinhalten sind es nun wieder die spezifischen Fassungen, die den „bedeutenden“ Menschen vom „unbedeutenden“ scheiden. Wie Ludwig Richter etwa in seinen Bildern aus dem Alltagsleben oder Alfred Rethel in seinen Geschichtsbildern ihr menschliches Durchschnittsmaß durch das Pflegen nächstgelegener, billigster Assoziationen verrieten, denen dann das flach-dienstbare der formalen Ausgestaltung entsprach; so wird ein Größerer, wie etwa Böcklin, dort, wo die Inhalte alther gegebene sind, durch neue formale Fassungen sein Überdurchschnittliches erweisen.

In dieser zweiten Lage ist Böcklin, wenn er — im Jahre 1888 — sein Bild „Vita somnium breve“ malt. Er kann die drei alltäglich bekannten, also „banalen“ Stufen, die das „Leben als kurzen Traum“ beispielmäßig erweisen sollen, nicht vermeiden: den Menschen als Kind, als Erwachsenen mittlerer Jahre und als Greis. Nun also werden persönliches Empfinden und die neuartige Fassung ausschlaggebend, mit denen er diese Beispielpaare bringt. Und dieses Empfinden, das durch sein ganzes Schaffen geht, ist eine fast stählerne Herbheit, die alles Dienstbare weit unter sich läßt. Die Farben vorerst haben bei ihm einen metallischen Glanz, eine geschliffene Schärfe, eine Stahlkraft des Ausdrucks, die sie weit von aller eingänglichen Billigkeit entfernen. Sie sind in engstem Pinselstrich, in lückenlos verbundener Fügung zu straffester Flächenwirkung gebracht. Wie poliertes Metall wirken sie dem Auge und geben vom Ersten her dem Gefühle Haltung und Nerv. Auch die Figuren wahren dann, wo nicht gerade lässigstes Weilen gestaltet werden soll, das Stracke ihrer Fügung. So sitzt das Kind hier mit gestreckten Beinchen unter rechtwinklich erhöhtem, gerade gehaltenem Körper, mit abgesetzter Neigung des Kopfes: herbe vom Haarschopf bis zur abgespreizten Finger- oder Zehenspitze in geschliffen farbkühlem Gras. Man denke hinüber an das so ganz un-eigene Neigen von Herzen zu Herzen in laschester Führung bei den Kinderfiguren Ludwig Richters. Im blank spiegelnden, geglättet-ausgeschliffenen Wasser des Baches, bei dem Böcklin wieder, wie bei den Kinderseelen, alles billig-gekräuselte, Kleinwellen-schlagende vermeidet, schwimmt Eine helle, schlank daraufgesetzte Blüte, wo wiederum jede kleinere Empfindung billige Häufung gebracht hätte. Auf der Wiese dann, an der sich sein Auge vollen Blumenrausch getrunken hat, wo aber auch wieder herbes Gefühl jede Blüte ins Einzelne streckt, steht die kantig geschliffene Form des marmorpolierten

Abb. 128.

Brunnens mit den kühlen Schatten. Die strack gerichtete Frau daneben; weit von ihr weggerückt, so daß ein gespanntes, nicht weich sentimentales Sehnen die innere Bindung von Rand zu Rand beherrscht, reitet der von ihr weggewandte, im Sattel gereckte Mann zu seinen Taten aus. Und die Krönung des Ganzen gibt der sitzende Greis. Ohne jede Sentimentalität ist seine Beziehung zu Tod und Sterben empfunden. Er sitzt, müde vom Lebensgang, und wartet. Als Einer, dessen Weg kein Wohin mehr hat, sondern bloß mehr ein Woher. Der Tod in seinem Rücken zerschlägt ihm mit einem Stock das Genick. Ohne Sense, ohne Stundenuhr: im eckig Gereckten seiner Silhouette, im Geschärften seines Baues, im erstmalig Neuen des Tuns eines so hundertfach schon gemalten Geschehens: eigenartig, einmalig in der Erfindung des Beispiels für den allgemeinen Inhalt.

Vom rein sachlich-Inhaltlichen her erschütternd, wie jeden Lebendigen der Gedanke an die Spiele der Kindheit, an die Taten des Lebens, an das Bestimmte des Todes, an dieses nach Anfang und Ende Unentrinnbare unseres Lebensbogens in den Kern seiner Seele ergreifen muß; vom Farblichen und Formalen her voll gedrängten Gefühles, voll steiler Herbigkeit, die das Bildhafte wie mit Messern aus unserem Bewußtsein schneidet: ein wahres Kunstwerk eines bedeutenden Menschen, um so bedeutender, als es ihm gelingt, alten, längst vorerlebten Seelenbesitz durch neuartige Formung auch zu neuer Intensität zu wecken und zu steigern.

Böcklin hat in seinen fast fünfundsiebzig Lebensjahren ein außerordentlich reiches Gesamtwerk geschaffen. Heidnisches und Antikisches, Religiöses und Menschliches, am stärksten aber Natursymbolisches gibt ihm den Inhalt seiner Bilder. Auch starkes Temperament ist ihm eigen. Wenn er sein spätes Bild vom „Kriege" malt, in dem der hämmernde Zerstörer, die Pestilenz und der Tod über die Welt rasen, so mag Alters-Impressionismus leichte Lockerungen der farblichen Struktur bedingen; im Furor des Ganzen, im Gestrafften der Bewegungen, im Herben der Gestenführung hat der alte Löwe die Tatze gewahrt. Auch dieses Bild ist vom Inhaltlichen aus konzipiert, auch dieses wirkt vorerst vom Sachlichen her erschütternd und zeigt in reichster Variation jene Fülle an Gestaltung und, vom Rasen der Pferde über die ausgreifenden Gesten bis zu den flammenden Gesichtern, jene Energie und Unmittelbarkeit des Ausdruckes, die den größten Teil der Bilder Böcklins zum ergreifend-bereichernden Erlebnis werden lassen.

Abb. 129.

Daß unter den zahlreichen seiner Werke manche sind, die versagen, kann den nicht Wunder nehmen, der auch den Künstler als Menschen faßt, dem taube Stunden oder Wochen gegönnt sein müssen, wie Jedem. Auch daß der Künstler in solchen Zeiten weiter wirkt und nicht auf die „neue Stunde“ wartet, teilt er ja mit Jedem, dem berufliches Tun, sei es in Gedankenarbeit oder in Gefühlsleistung, tägliches Bedürfnis geworden ist. So hat Böcklin Bilder geschaffen, wie das „Spiel der Najaden“ in Basel, die den kühlen Glanz seiner Farben zum unerträglich Kreischenden steigern; oder die, wie die Figuren des „Schweigens im Walde“ oder der „Meeresbrandung“ in Berlin, das Symbolhafte schwächlich und unergriffen bringen; oder die, wie etwa die „Kreuzabnahme“ in Berlin, kompositionell mißlungen sind, und dabei jene auch sonst zuweilen beobachtbaren „Zeichenfehler“ Böcklins ins Störendste häufen — wobei nicht alle derartigen Fehlkompositionen durch die wundervolle Ergriffenheit von Nebenszenen, wie hier die des Johannes und der Magdalena, entschädigen. Ja selbst am billig-Sentimentalen, auf den ersten Blick hin allzu dienstbar Eingänglichen ist Böcklin zuweilen nicht brüsk genug vorbeigegangen, wie etwa in jenem Bilde des „geigenspielenden Eremiten“, das fast auf das Niveau kleinbürgerlicher Romantik hinuntersinkt.

Doch derartige, spärlich verteilte taube Stellen im klingenden Gefüge bedeuten dem Ganzen gegenüber nichts. Böcklin bleibt der Größte dieses eigenwillig-romantischen Kreises, der in einer Zeit, da alle anderen die Natur in ihrer Farbe und in ihrem Licht nur um dieser beiden Elemente willen liebten, diesen großen und bedeutenden Selbstzweck des Augensinnlichen nicht anerkennen wollte und das Bildgeschehen in den ersten Plan rückte. Alle Bilder Böcklins sind so nur vom Inhaltlichen aus zu begreifen und zu erleben. Da er nun weit in jene Zeit hinein geschaffen hat, die, für sich durchaus mit letztem Rechte, alles Inhaltliche restlos verdammte und aus den Bildern verbannte, könnte eine weitere historische Stellungnahme auch behaupten, daß diese Zeit auch mit vollem Rechte von Böcklins Bildern nichts wissen wollte, sie mit Recht als „Inhaltsmalereien“ verlachte oder schmähte und den Maler selbst, da er für diese ganze Generation ein Störer und Verwirrer werden mußte, mit Recht hungern und darben ließ und ins Ausland trieb. Doch heute, wo der Impressionismus seine Siege längst erfochten und genossen hat, braucht man Böcklin nur vom Wege der immanenten Entwicklung der Malerei des neun-

zehnten Jahrhunderts wegzuweisen und ihm in die Verbannung zu folgen, um seinen im Weiteren der Kultur so lebendigen und dem Grade nach so außerordentlichen Wert aufs stärkste zu bewahren.

Während bei den meisten Bildern Böcklins einfühlendes Erleben auf dem Wege von der farblichen Haut zum inneren Kerne der Konzeption andauernd zunehmender Intensität und Dichtigkeit begegnet, trifft es bei Feuerbach hinter einnehmend schönem Scheine, der das erste Aufnehmen der Farben, Inhalte und Formen begleitet, ins rettungslos Leere.

Dies sei an seinem schönsten Bilde, an der Iphigenie vom Jahre 1871, zu erweisen versucht.

Abb 130. Iphigenie sitzt auf schmaler Bank am Rande des Meeres, das Land der Griechen mit der Seele suchend, wie Feuerbach selbst in einem der Briefe an seine Mutter zitiert. Als Bildanlage glänzend erfunden. Die Erhöhung des Strandes bis zur Schulter, so daß der Stützarm zum Äußersten gehoben werden muß, sperrt den ganzen Körper vom freien Raume ab, so daß nur Kopf und Augen, die Träger seelischen Geschehens, den Weg ins Weite finden. So streicht auch nachlebendes Erfühlen die breite Bahn des edlen Körperbaus empor — der durch das hüllende Gewand in Eine, große, stillgestellte Fläche des ruhig verweilenden Sockels zusammengefaßt wird — und findet erst in der obersten Schicht des Bildes die durch den schmalen Ausschnitt leise gehemmte Möglichkeit, sich über die Meeresfläche hin zum Horizont zu dehnen. Wie ein still schwebender Vogel aus fesselnder Haft in die Weite, so schwebt der Blick Iphigeniens hinaus. Die linde gebogene Führung der Linie des Rückens und des Hinterkopfes, die leicht gedehnte Drehung und Neigung des Hauptes, so daß die Hand das gehobene Kinn weich nachstützen muß, und das Profil nicht in scharfer Klarheit, sondern in fliehender Verkürzung erscheint, verstärkt die lösende Sehnsucht des Blickes. Still halten sich die Arme in der Horizontalen, der rechte hebt sich locker parallel zur Uferlinie auf, der linke Stützarm ist zur Ruheform zurückgenommen. In sich gesunkenes Verweilen, Gelöstheit der Stimmung: eine Seele träumt in still-gehaltenem Gefühle der Vergangenheit nach und einer ersehnten Zukunft entgegen.

Dies ist die Schale. Und sie ist in sich tragend, ein prachtvoll edles,

güldenes Gefäß. Dies sind die Freuden harmonischen Baues und klassizistischer Ausgeglichenheit, ähnelnd den leise melancholisch bewegten Schöpfungen des klassischen Griechentums, die den inneren Ernst ihres strengen Wesens durch den Anhauch einer linden Wehmut zu mildern pflegten.

Mit Ausnahme der gekrampft-temperamentvollen Jugendwerke und einiger zu überfüllten Maschinerien aufgehöhten Spätwerke leben alle Bilder Feuerbachs, die künstlerisch wirksam werden, von dieser linden Wehmut.

Man liebt sie sehr, so lange eigene Jugend noch auf den Oberflächen des Lebens geht oder geringere Erfahrung die Bildgestaltung verinnerlichten Menschendaseins noch nicht kennt. Sie haben in der Weitung und Erhöhung sentimentalischer Gefühle zu dem größten inneren Ausmaße, das die Kunstgeschichte kennt, eine verlockend-berauschende Wirkung. Sie glänzen in der edlen Reine ihrer Form, in dem überlegen Gelassenen ihres Gehabens, im wehmütig Sordinierten des Inhaltlichen, dem sich feine, graugetönte, stillgestellte Farben dienend und schmeichelnd zugesellen.

Und dennoch. Faßt man die Bildungen fester an, sieht man mit reicherer Bilderfahrung und mit selbst gereifter Seele den Figuren ins innerste Herz, nimmt man entschlossen die Maßstäbe mutigen und echten Gefühles: so merkt man, daß die Gestaltungen l ü g e n. Feuerbach war ein Lügner vom Innersten her. Nicht einer jener bewußten Lügner, die die Wahrheit kennen, und sie dann wissentlich verfälschen. Sondern einer jener Lebenslügner wie Hjalmar, deren Wesen im Kerne ein Komödiespielen vor sich selbst und der Welt ist.

Nimmt man die Iphigenie nochmals in den Blick, geht man ihrer Haltung und ihren Gesten nach, so wird der Spiegel fühlbar, in dem sie sich selbst sah. Die Geste etwa des rechten Armes und der Hand, nachgebogen, vom Ganzen bis zur letzten kleinen Fingerhaltung nachgelebt, wird „schön gewollt“, wird „schön gemacht“: wird P o s e. Sie ist zwar vom Innern des Gefühles d i e s e r Iphigenie getragen: doch diese Iphigenie Feuerbachschen Blutes vermag ihr eigenes Geschick nicht in innerer Größe zu erleben. Vom Gesamten der seelischen Einstellung, vom gesamten Großbau des Gehabens, bis zur kleinsten Geste, bis zu den geringsten Nebensächlichkeiten etwa der „schönen Frisur“, der „edel geschwungenen“ Perlenkette im Haar, der formalen Vollendung des äußeren Baues, der soignierten Hände: sie ist im eigensten Wesen eine Schau-Spielerin ihres eigenen „tragischen Geschickes“. Es ist symbolisch für dieses

ihr innerstes Wesen, daß sie die unmittelbare Berührung mit der nackten Materie scheut, daß sie sich im Sitzen von der Wand leise ferne hält, daß sie ein Tuch unter den Ellenbogen breitet, daß der rechte Arm in zierhaft gebogener Führung der Erde ausweicht, die „edle" Hand nur mit zagem Griff den Boden faßt. Und dies Alles ist vom Innersten her jenes bewußte Sondern und Meiden, das von echtem Erleben eines Gefühles so weit absteht, wie das Bild in einem edel gerahmten Spiegel von der unmittelbaren Wärme der Natur.

Abb. 131. Böcklin war stark und selbstbewußt; Feuerbach war von frühester Jugend an in sich selbst verliebt. Er malt seine Selbstporträts, als stände er wie Narziß vor sich selbst als dem Schönsten der Erde. Hält man ein Selbstporträt Böcklins daneben, so wird die formale Reinheit von Feuerbachs Linien und Konturen zu schaler Formenöde. Jene Gefühle, die Feuerbach in sich selbst als die wertvollsten pflegte und die ihm auch im äußeren Dasein die wertvollsten schienen, waren die einer kultivierten Repräsentation. Daher steigt man — vielleicht nur mit Ausnahme des, zu seinem Heile, unvollendet gebliebenen „Konzertes", dem er die letzte „Seelenpolitur" noch nicht gegeben hat — in tiefe Niederungen, sowie man sein bestes und innerlich erfühltestes Bild, eben diese Stuttgarter Iphigenie, verläßt. So kann es geschehen, daß er jene Medea vor der Ausfahrt in die Pose der großen Tragödin einer höfischen Schauburg rückt; jene andere Medea an die Urne setzt, wie sie mit „stilvoll abgewogener" Gliederhaltung dem Leben ihrer Kinder nachtrauert; daß der innerlichst erfüllte Großschritt des Orpheus und der Eurydike Glucks im Bilde Feuerbachs zur leeren Konturform einer Gruppe wird, die in der Flachheit ihres Baues nur den zu täuschen vermag, der wegen des obenhin sinnlichen Wohlklanges der Linien und der Formen auf den inneren Bau der Melodieführung nicht achtet. Das „Vermächtnis", das er hinterlassen hat, tagebuchartige Niederschriften über sein Leben und Schaffen, hebt sich aus der Fülle des Banalsten immer nur dann, wenn er von sich und seiner „Bestimmung" spricht. Dann aber sieht er sich selbst gleich auf den höchsten Sockel erhöht, als „Einen von Gott und allen Göttern Begnadigten". Keine Enttäuschung, kein Fehlgriff, keine ungerechte Anfeindung oder würdelose Behandlung kann ihn zum Aufschrei, zum Trotz, zum Sturme peitschen. Das Herbste einer Fügung oder die härteste Entbehrung bringen ihn nur zur Bespiegelung seines Unglücks und des Unrechtes, das ihm, einem der „Auserwählten der Kunst" Stumpfheit der Mit-

menschen antut; und das, Größere tragisch erhöhende Mal des Unverstandenen schafft er sich nur zu jener Märtyrer-Gloriole um, die, unsichtbar, aber deutlich fühlbar, sein ganzes Schaffen selbstspiegelnd beleuchtet.

Unglück und Ungunst hat er erlebt. Von weiterem Gesichtspunkte der auf wesentlich Anderes orientierten Entwicklung aus, mit Recht. Wie Böcklin. Doch wo sich Böcklin aus tiefem Leiden immer neue Kraft und Fülle holte, wo dieser die himmlischen Mächte erkannte, gerade weil er sein Brot mit Tränen aß: da hat sich Feuerbach das Unglück seines Lebens zur Tragik stilisiert. Er war nicht imstande, wie es die Größeren vermochten, aus eigenem, schwerem Schicksal tieferes Erfühlen dieses Lebens zu schöpfen, sondern er blieb bei der schön gebauten, in schönen Formen vorgetragenen, mit edlem Pathos erfüllten — aber er blieb, vom Innersten her gesehen, bei der Phrase.

Scheint es möglich, zumindest den Kern Böcklinschen Wesens mit drei Bildbeispielen in die geballte Faust zu schließen; kann man das Wesen Feuerbachs bereits mit Einem seiner Bilder in der hohlen Hand bewahren; so könnte die Vielspältigkeit der Seele von Max Klinger nur in einer eindringlichen individualpsychologischen Untersuchung und nur an einer Fülle von Bildbeispielen mit innerer Gerechtigkeit erläutert werden. Mehr noch, als bei Böcklin und Feuerbach, muß so bei diesem Manne, der Graphiker, Maler und Bildhauer war, zum seelischen Fragment werden, was die prinzipielle und räumliche Beschränkung einer auf die allgemeine Entwicklung hin orientierten Darstellung zu geben vermag.

Max Klinger ist eines der eindringlichsten Beispiele dafür, daß die metaphysische Fiktion der konstanten „Einheit des Ich", die die frühere Philosophie als einen ihrer Haupt- und Grundsätze aufgestellt hat, dem wirklichen Leben und damit dem künstlerischen Nach-Erleben gegenüber unhaltbar ist. Dies ist schon bei dem normalen, durchschnittsmäßigen Bewußtsein von uns Allen der Fall. Denn einerseits erschweren bereits die Zustände völlig verschiedener Stimmungen, die „ein und dasselbe Ich" beherrschen können, das strikte Aufrechterhalten einer derartig gewaltsam postulierten Einheit; andererseits verändert sich im Laufe unseres Lebens von der frühesten Kindheit über das reife Mannesalter bis zum späten Greisentum die Summe unserer Vorstellungen und Gedanken,

unserer Gefühle und Stimmungen, unseres Wollens und Erstrebens in so außerordentlichem Maße, daß in sehr vielen Fällen die neuen Einstellungen und Reaktionen bereits nach wenigen Jahren — deren Anzahl sich nach der Empfänglichkeit und geistigen Beweglichkeit des individuellen Bewußtseins richtet — die quantitativen Differenzen zu einem völligen qualitativen Anderssein des persönlichen Trägers erhöht haben können.

Kommt, wie bei Max Klinger, noch hinzu, daß erstlich eine starke einmalig-besondere Begabung einen Phantasiereichtum zeigt, der kaum formal zu bändigen ist; daß sich zweitens ein eigenwilliger Geist zugunsten überlieferter Formgepflogenheiten bis zu hohem Grade dem Einflusse der Zeit und des Milieus bewußt entgegenstemmt, gleichwohl aber persönliche Empfänglichkeit diesen lebendigen Einflüssen der Gegenwart trotz allem eine Fülle von Wirkungsmöglichkeiten eröffnet; und daß drittens auch im Leben und Werken Klingers die „hehre Antike" Blick und Sehnsucht des Schaffenden über die Alpen zieht: so kommt ein Komplex zustande, der in der Vielspältigkeit und in der Versponnenheit seines Wesens jener Goetheschen „Gedankenfabrik" gleicht, jenem „Webermeisterstück", bei dem Ein Tritt Dutzende von Fäden regt und die seelischen Reaktionen und Beziehungen so vielfach herüber und hinüber fließen, daß Ein Schlag die dichtesten Verflechtungen schlägt. Diesen Komplex nun zu Kurzverbindungen aufzuzwirnen, ohne das Lebendige in ausführlicher Beschreibung zu bewahren, hieße hier wirklich den Geist herauszutreiben und tote Teile in der Hand zu behalten.

So bleibt nichts anderes möglich, als Klinger kurz in Worten zu charakterisieren, denen gelegentliche Eigenerlebnisse des Lesers an Klingers Werken erst den wahren Bedeutungsinhalt geben müssen. Daß eine derartige Behandlung dem individuellen Phänomen nicht gerecht wird, ist sicher; daß aber andererseits der allgemeine Zug der Hauptentwicklung des Jahrhunderts dabei keine wesentliche Schädigung erleidet, liegt eben darin begründet, daß Klinger nur in einer kleinen Anzahl seiner Werke völlig auf die Tendenzen der Zeit eingeht, und daß sein Hauptschaffen, eben weil es neben der Zeit orientiert ist — ebenso wie jenes von Böcklin und Feuerbach — ohne irgendwelche gewichtige Nachfolge geblieben ist.

Klinger ist im Jahre 1857 geboren; er war also ein Dreißigjähriger, als die deutsche Entwicklung in starker und bewußter Anlehnung an Frankreich

den objektiven Naturalismus in das subjektive Stadium des Pleinairismus und Impressionismus überführte.

Doch er hatte mit dreißig Jahren bereits ein Werk von graphischen Blättern und von Bildern geschaffen, das sämtliche Komponenten seines Wesens einschloß. Als er sich späterhin, nach der Mitte seiner Dreißigerjahre, energischer der Plastik zuwandte, brachte diese Schaffensart dem Wesentlichen nichts Neues hinzu.

Dieses Wesentliche zeigt drei Elemente. Sie sind bereits in der reichen Zahl jener Radierzyklen zu finden, die zum größten Teil vor Klingers fünfjährigem Aufenthalte in Rom, vor 1889, konzipiert und entstanden sind. Es sind durchaus Gestaltungen, die ohne dezidierte Einstellung auf alle Erschütterungen inhaltlicher Bildschöpfung nicht zu verlebendigen und nicht zu erleben sind. Klinger bringt hier in einer Fülle tiefster und neuester Assoziationen über die alten Themen der Liebe und des Todes einen fast urfaustischen Reichtum, eine Höhe der Geistigkeit, eine Tiefe des Herzens, eine Fruchtbarkeit der Phantasie, die ihn in Manchem den Führern des Heldenzeitalters deutsch-nordischen Schaffens, den Heroen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zur Seite rücken. Mit jener Unerschöpflichkeit, die produktiver Jugend eigen ist, wird Blatt nach Blatt entbunden, werden von himmelhohem Jauchzen bis zur Todesbetrübtheit die Leitgefühle dieses Daseins in Leid und Lust durchlebt. Und, wie es sonst meist nur bei genialen Gedanken-Konzeptionen innerhalb des intellektuellen Bereiches Tatsache zu sein pflegt, scheint alles, was Klinger späterhin noch geschaffen hat, nur Ausführung dessen, was die großen Jahre jugendlichen Sturmgebärens, oft reicher, intensiver und unmittelbarer, bereits gebracht haben.

Das Dreigesicht, das Klingers Schaffen weist, deckt, wie bereits gesagt, folgende Gesinnungen auf.

Erstens die angeborene Anlage eines stürmischen Phantasiereichtums romantisch-versponnener Art, der sich in überhöht-expressionistischen Formen äußert. Zweitens, trotz allem inneren Sträuben, starke Hingegebenheiten an die naturalistische, zuweilen selbst an die impressionistische Erlebensweise seiner künstlerischen Umwelt. Drittens aber jene entwurzelnde Neigung zum Klassizismus, die eine verzerrte Erziehung in unser Aller Herzen legt, und die bereits des zehnjährigen Klinger Skizzenbücher mit Bildern der „olympischen Götter“ füllt.

Wer noch an der Vorstellung krankt, daß nur die „Einheit der Konzeption“ künstlerischen Gestaltungen Größe und Wert zu geben vermag, der kann am Erleben der unwiderstehlichen Kraft, zu der die innige Verbundenheit dieser drei Komponenten im Schaffen Klingers resultiert, die Unfruchtbarkeit apriorischer Annahmen für das Erleben und seine Wirklichkeiten erkennen. In Klingers Werk einen sich jene drei Elemente, so gut sich auch sonst im Leben Verschiedenes zu einen vermag. Und wenn es auch sicher ist, daß die Versponnenheiten Klingerscher Schöpfungen eben wie jenes „Webermeisterstück“ zuweilen die komplexesten Muster zeigen, und selten nur etwa jene einfache Größe der griechischen Tempelformen oder der altchristlichen Mosaiken, oder jene monumentale Einheit der Gestaltungen Michelangelos oder Grünewalds geben — eine Einheitlichkeit, die übrigens seit der Renaissance dem reicheren Erleben so vieler Kunstwerke so häufig fehlt: so denke man nur daran, wie versponnenvielfache Schönheit häufig auch die Naturdinge bieten, die gleichfalls nur in den seltensten Fällen den einheitlichen Glanz reinen Goldes oder die einheitliche Form eines edlen Kristalles tragen. Auch die Natur, zu der doch der Mensch mit seinem gestaltenden Bewußtsein offenbar mitgehört, bringt ja so häufig in der vielfältigsten Zusammenführung anscheinend disparatester Faktoren, etwa in stärksten Farben bei winzigen Blüten, oder in verworrensten Formen bei mächtigsten Gestaltungen, in den tausendfachen Variationen ihrer farblichen und formalen Elemente weit mehr irregulär-Vereinigtes als geklärt-Einheitliches. Zumindest in nordischem Milieu, wo die reinen Bildungen südlicher Palmen oder Pinien nicht zu gedeihen vermögen, sondern wo die Formen des organisch Gewordenen, von Wind und Wetter in die ungemäßesten Verwirrungen getrieben, nordische Uneinheitlichkeit als wesentlichen Wert vermitteln; und so schon von hier aus die vielgepriesene „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ auch nur als eines jener Gewaltpostulate erweisen, die falsche „Einheits-Sehnsucht“ des Menschen in billiger monistischer Einstellung so häufig dem vielfältigen Reichtum natürlichen und seelischen Daseins vergewaltigend aufzwingen will.

So kommt es auch in der nordischen Phantasie Klingers zu einem Versponnensein expressionistischer Phantasiegestaltungen mit naturalistischen Abformungen und idealistischen Ausgleichungen. Häufig in Einer Schöpfung vereint, oft auch in Einzelbilder geschieden. Die Radierzyklen bringen alle drei Faktoren. Die stärkste Eindringlichkeit der Linie spricht in den phan-

tastischen Träumen und Gesichten von Leben, Liebe und Sterben der Frau; die exakteste Naturabschilderung der Formen, Lichter und Farben bringen einzelne naturalistische Blätter der „Dramen“ und einzelne frühe Ölgemälde; die reinste Ausgleichung der Bildung zu edelstem Klingen verklärter Antike trägt so viele Blätter von „Amor und Psyche“ in jenen Bezirk erlösten Genusses, den, jenseits von jedem Streiten um die richtige Orientierung künstlerischen Schaffens, die innerlich wahrhaft erlebte Klassik immer für den Genießenden bewahren wird. —

Gleichwohl bewirkt der fünfjährige Aufenthalt in Rom, vom Jahre 1889 bis zum Jahre 1893, eine wesentliche Schädigung der Ursprünglichkeit des Gestaltens. Zwar hat Rom hier bloß bestärkt, was im „Urteil des Paris“ vom Jahre 1886, in dem ersten Monumentalgemälde Klingers, bereits durchaus vorgeformt und ausgesprochen war. In den späteren Großbildern, der „Kreuzigung“ und dem „Christus im Olymp“, ist dann nur völlig gefühlsarm, erquält, gedanklich-unerlöst geworden, was im „Parisurteil“ noch einige nordische Kraft und die Sinnlichkeit nerviger Formung in den Einzelfiguren bewahrt hatte. Nicht etwa das stark Gedankliche ist es, was die späten Gemälde Klingers so leer, so erkältend, so gleichgültig macht; sondern daß dies ganz un-klassisch „Beziehungsreiche“ des Gefühles in Kompositionen und in Formen leben soll, die — trotz all den vielen naturalistischen Elementen, die die Klingersche Klassik zu einem eigentümlichen Mischgefühle führen — in ihrer Vereinzelung und klassizistischen „Ausgleichung“ so viel „unerfüllten“ Raum lassen, daß die Gesten ermüden, Modellposen anstelle von Ausdrucksfiguren treten, und die kraft- und temperamentlos zusammengestellten Kompositionen als leeres Gerüste viel zu schwächlich sind, um den ihnen aufgelegten sachlich-gedanklichen Inhalt zu tragen.

So hat hier, in der zweiten Hälfte von Klingers Schaffenszeit, abermals klassizistische Ab-Orientierung ein fruchtbares Schaffen verödet. Doch niemals darf innerlichste Dankbarkeit vergessen, was die Folgen der graphischen Blätter Klingers an Großem, Erschütterndem, Bereicherndem gebracht haben. Legt man die Wertskala, die von den Größten der bisherigen europäischen Kunstentwicklung her ihre Kerben erhalten hat, an das so überaus zahlreiche Gesamtwerk Klingers, so findet man wohl zu unterst um den Nullpunkt — neben vielerlei auch „schlecht Gezeichnetem“ — fast alle seine Großwerke, die nur

nachhaltiger Respekt vor dem unerschütterlichen Ernst und der Aufrichtigkeit des Schaffens nicht ins völlig Negative gleiten läßt, oben aber, an den Stellen, die die stärksten Phantasieleistungen nordischer Künstler markiert haben, steht eine reiche Anzahl seiner Lebens-, Liebes- und Todesblätter.

Will man ein Symbol für Klingers Wesen, so nehme man die „Malerische Zueignung“ aus den „Rettungen Ovidischer Opfer“. Ein in mutigster Kühnheit der Konzeption von rechts unten her ins Bild stoßendes — rein zeichnerisch nicht ganz geglücktes — Hand-Paar und das Arbeits-Werkzeug auf dem Tisch sind Früchte jenes objektiv-naturalistisch eingestellten Teilbezirkes, der alles Sichtbare nach seiner gegebenen Wirklichkeit gestaltet; schon im Leuchter beginnt die Phantasie zu spielen, die dann in deutlichem Expressionismus das aus der aufzüngelnden Flamme steigende Gehäuse der Vision in Rauch- und Wolkenformen baut; als Inhalt aber dieses visionären Geschehens hebt sich im Kopf des Aufgerufenen die klassizistische Idealität aus Rauch- und Blumenwirrnis zur strahlend-dauerhaften Klarheit ihrer Formen.

Abb. 132.

So hat Klinger in künstlerischer Traumsicht sein Wesen selbst gestaltet und erklärt. Eindringende Betrachtung lehrt immer wieder, wie wahr er sich hier gesehen hat. Und lehrt gleichzeitig, wie vorsichtig hier das Urteil verfahren müßte, um in gerechter Verteilung erst expressionistischen Phantasiereichtum als Größtes zu erleben, dann naturalistische Stärke in ihrer Kraft anzuerkennen, und schließlich klassizistische Öde ins Nichts hinab sinken zu lassen.

Kann man von Böcklin sagen, daß er — der die wesentlichen Anregungen vom jungen Tizian empfing — deshalb niemals dem klassizistischen „Idol“ erlegen ist, weil er Alles, was dieses ihm gab, mit der ursprünglichen Kraft seiner Natur verlebendigte und in der Glut seines romantisch-expressionistischen Empfindens umschmolz; kann man von Feuerbach sagen, daß dieser — der, durch Coutures Bild „Die Römer der Verfallszeit“ aufs tiefste ergriffen, diesem Meister „nicht genüg danken kann“, da er ihn „zu großer Anschauung und Auffassung führte“ — seiner Wesensart, die in ihrem innersten Kerne ja doch nichts anderes bedeutet, als eine monumentale Banalität, durch die Hingabe an das klassizistische „Ideal“ ihre relative Bedeutung erst gewonnen hat; kann man bei Klinger — dem die herberen Quattrocentisten, im besonderen Mantegna

und Signorelli am meisten gegeben haben — auf das Drittel seines Werkes, das durch klassizistische „Idealisierung“ verödet worden ist, angesichts des Reichtumes des Übrigen verzichten: so steht Hans von Marées durchaus außer jeder Proportion zu der idealistischen Größe jener Renaissance, neben der er sich ausnimmt, wie ein irrender Knabe im Lande der Giganten.

Das seelische Problem von Hans von Marées scheint so klar, wie je das künstlerische Problem eines Ringenden, dessen Eigenkraft zu klein ist, um ihn an ein sicheres Ziel zu tragen. Und der sich deshalb andauernd wechselnde, andauernd trügerische Ziele ersinnt, die wiederum zu schemenhaft sind, um den Schaffensweg genügend zu klären und zu festigen. So bröckelt dem Suchenden bei jedem Schritt das Erdreich unter den Füßen; und daß noch niemals ein Künstler das ersehnte Lebenswerk erreicht hat, der von seiner eigenen Art, teils aus Schwäche, teils aus Eigendünkel und Trotz abgewichen ist, das mußte Marées zur eigenen Tragik erfahren.

Der Weg schien ihm vorerst von ursprünglicher Begabung aus klar gewiesen. Nach kindlichen Versuchen, die bis weit in die Mitte seiner Zwanzigerjahre hineinreichen, malt er im Beginne seiner Dreißigerjahre, gegen 1870, die „Abendliche Waldszene“. Eine bestimmte Eigenheit spricht. Unpersönliche, bald nach diesem, bald nach jenem Altmeister hin orientierte Malweise der Frühzeit hat sich gefestigt, locker geballt. Aus dichten, vollen Formen und schweren, satten Farben spricht eine dunkle Gewichtigkeit des Gefühles, die dem breit umdüsterten, sonoren Klange mit Ergriffenheit nachhorchen läßt. Gegen gesammelte Baumkronen schreitet mit stumpfem Schlagen der Hufe die massige Breitfläche eines Pferdes. Vorne, in die untere Bildzone gesenkt, sitzt ein Menschenpaar an einem Tisch. Das ruhige Sitzen des Mannes, das gelöste Neigen von Rücken und Kopf, das flach-lastende Aufliegen seiner Arme und Hände auf der Tischplatte, das volle Vornüberlehnen der breiten Frau, deren satte Formen sich füllend ins Gewand drängen und deren träumende Versonnenheit dem Gesamten seinen Grundklang gibt: aus allem spricht so deutlich und so aufrichtig, so einmalig und neu die Stärke eigenartigen Gefühles, daß es im Erleben ist, als klänge unser Herzschlag in langsamen Stößen mit dem vollen, dunklen Ton einer alten Glocke, als sänge unser Blut eine tief sordinierte Melodie, als erfülle dichtestes Wachstum unseren ganzen Leib mit tragender Fruchtbarkeit.

Abb. 133.

Der Weg scheint also gewiesen: in diesem Eigenen, Persönlichen sich glücklich zu fühlen, den Tritt zu wahren, die lastende Schwere der Empfindung bei jedem Schritt von den Sohlen her gleichsam durch den ganzen Körper hindurch zu spüren und, trotz klärenden Reifens, die eigenartige Trächtigkeit und gesättigte Fülle der Empfindung niemals zu verlieren.

Und so scheint es auch zu werden. Die großen Fresken in der zoologischen Station in Neapel, die Marées im Jahre 1873 malt, wahren dieses eigene Wesen besonderer Fülle, und bringen gleichzeitig jene Klärung und Reifung, die das noch Dumpfe, doch so ergreifend Dumpfe, des vorigen Bildes überlegen festigt. Um Größtes zu vergleichen: wie sich Giotto von der lastenden Schwere seiner Paduaner Fresken zur heller klingenden, edleren Kraft der Santa Croce-Bilder in Florenz wandelte, so hat sich hier Marées zur gefaßten Stärke und zum sicheren Bau der „Ruderer“ entwickelt. In einer Klarheit, die nicht mit dünnen Stimmen singt, sondern die Breite kraftvollen Strömens wahrt, in einem zwar nicht mehr stampfenden, aber breit pochenden Rhythmus stoßen die Kraftleiber den Kahn durch das Bild. Die scharf geschnittenen Formen von Schiff und Fels stehen vor dem tiefliegenden, mit gestraffter Sicherheit durchgezogenen Horizont und der befreiten Klarheit des Himmels. Mutige Komposition teilt die Darstellung im Größten, in eine leere und in eine gefüllte Hälfte, so daß die Weite des Raumes diesem Rhythmus hallende Schwungkraft gibt. — In gleicher starker und reiner Gedrängtheit steht auch das Bild der „beiden Frauen“. Das breite Sitzen auf der Bank wird zum lagernden Verweilen, die Gewänder und die Falten fließen in vollen Zügen, der Knabe liegt in dichtem Schmiegen auf dem Boden, und satte Fruchtbarkeit wirkt in den Stämmen, Zweigen und Blättern des alten, dichtbelaubten Haines, über dem in ruhend durchgezogener, wagerechter Teilung der stille Himmel steht und bleibt.

Abb. 134.

Abb. 135.

Prüft man die formale Gestaltung auf ihren ästhetischen Kern, so könnte man sagen — und würde sie damit in die Tendenz der Entwicklung ordnen — daß sie von einer objektiven Einstellung auf satt-südliche Natur getragen ist. Die Frauen sowohl, wie die Ruderer und die Netzeträger geben Natur. Nicht jene Natur des Nordens, die in ihrer versponnenen Ausgestaltung ein Eingehen bis auf den molekularen Bau erfordert; sondern jene völlig andere, einfachere, in größeren Komplexen sprechende Natur des Südens, der heißere Sonne und

stetigeres Klima die Differenziertheiten nordischer Vielfältigkeit wegbrennen, um größere Flächen, einheitlichere Formen, klarere Farben zu erzeugen. Denn man muß bedenken, daß auch das, was wir „Natur“ nennen, nichts „Absolutes“ ist, sondern daß jedes Klima und jede Rasse, also jedes andere geographische Milieu andere Natur-Erfahrungen und damit seine andere „Naturvorstellung“ hat. So mag manchem hier „idealisiert“ erscheinen, was doch, in den „Ruderern“ etwa, nur neapolitanische „Wirklichkeit“ ist; sowohl in der vor dem strahlenden Himmel stehenden Klarheit der Formen, denen hier nicht die nordische „Atmosphäre“ die Reinheit und Geschlossenheit des Umrisses zerfrißt, wie auch im Takte der Tätigkeit, die in gleicher Weise einfach-wirklicher Arbeits-Rhythmus ist, und nicht etwa erst vom Künstler „geordnete“ oder „geklärte“ Wirklichkeit bedeutet. So zeigt auch das andere Bild der „beiden Frauen“ nicht idealisierte Gewandung, sondern die Trachten des Tages, sowie die Gesten des tatsächlichen Lebens, und was nordischem Auge und Empfinden etwa wieder in den Bäumen und im besonderen in ihren Blättern „idealisiert“ erscheinen mag, erweist schon jeder botanische Garten als formal einfachere, materiell einheitlichere, farbig intensivere süditalienische Wirklichkeit. Auch die anderen Fresken bringen diesen südländischen Naturalismus, der schließlich in der genremäßigen Darstellung jenes Bildes mit dezidierter Entschiedenheit ausgesprochen wird, in dem Marées gemalt hat, wie er im Kreise seiner Freunde vor einer Schenke beim Weine sitzt. Und auch die Armut an Sachinhalten, das inhaltlich „Phantasielose“ der Konzeptionen gehört in diesen Bezirk, der mit einiger Vorsicht als ein nicht völlig ausgesprochener, doch der Tendenz nach deutlicher südländisch-objektiver Naturalismus bezeichnet werden kann.

Man mag sich abermals vergegenwärtigen, wie der sichere Weg der Entwicklung für Marées weitergeführt hätte. Er hätte etwa ein Naturempfinden von der Kraft und Stärke Courbets vermittelt — wie bei diesem getönt von Resten romantischen Erlebens —, das nicht der banalen Spitzpinseligkeit und engen Stupidität der modernen italienischen Naturalisten erlegen wäre, sondern, getragen von der breiten und satten Empfindung, die Marées von Hause aus eigen war, ohne Verwirrungen und ohne Verirrungen ein Schaffen von einmalig-besonderer Art hätte ergeben können. Ein südländischer Naturalismus, der dem Nordländer doppelt wert geworden wäre, weil für diesen beim

Erleben südlicher Natur Alles mitschwingt, was die Italien-Sehnsucht vieler Generationen an Bereitetsein für diese „idealistische Natur“ seiner Seele vererbt hat. —

Da trifft den unbefangen Schaffenden ein „Prinzip“: es erfaßt ihn der Gedanke, der Künstler habe das „Typische“ zu gestalten. Hermann Konnerth hat in seiner „Kunsttheorie Conrad Fiedlers“ (München 1909) die „Prinzipien“, auf denen Marées in der Folge sein Schaffen aufzubauen versuchte, in gedrängter Kürze dargestellt. „Bereits beim ersten Auffassen handelt es sich darum, das Gesetz der Erscheinung, in den sich darbietenden Eindrücken das Organische — Marées nennt es auch das Typische — zu ergreifen. Das allgemeine Erscheinungsgesetz, nicht etwa eine allgemeine Gestalt; nicht etwa von der einzelnen Erscheinung nur soviel, als stets wiederkehrt, sondern die einzelne Erscheinung so, wie sie wiederkehren muß; nicht ein verblaßtes Bild, sondern ein Bild, welches das Verhältnis der Teile in der Notwendigkeit ihres Zusammenhanges aufweist. — Dies Bild-einigende Sehen steht unter der Leitung des Verstandes. Deshalb dringt Marées auf höchste Besonnenheit. Er kennt die Wärme des Gefühls, aber selbst in der liebevollsten Hingebung an die Natur darf nicht die Herrschaft des Verstandes über die bloße Empfindung verloren gehen. Das Gefühl darf nicht mitsprechen, wo es sich um den Bau einer Erscheinung handelt. Das emotionelle Erlebnis ist keine Quelle der Kunst. Die Kunst verlangt vielmehr die selbständige, von aller Zufälligkeit freie Gestaltungskraft“ (Seite 11 und 12).

Soweit man sich bei den so alten Wortschällen und Wortlügen wie „Gesetz der Erscheinung, Organisches, Erscheinungsgesetz, Notwendigkeit, selbständige, von allen Zufällen freie Gestaltungskraft“ überhaupt einen bestimmten Bedeutungsinhalt zu vergegenwärtigen vermag, so weit gehen alle diese „Prinzipien“, wie das spätere Schaffen Marées zeigt, auf die uralten Bemühungen um die „klassische Form“ zurück. Das Wesentliche dabei ist, daß Marées ausgesprochenermaßen — wie es schon dreihundertfünfzig Jahre früher Dürer getan hatte — das emotionelle Erlebnis, das lebendig wirkende, unmittelbare und vom Verstande unkontrollierte Gefühl als Quelle des Kunstwerkes ablehnt. „Das emotionelle Erlebnis ist keine Quelle der Kunst“. Die Folgen mußten, hier wie dort, verwüstende sein. Wie auch Marées in folgenschwerster Unstetigkeit seiner Entwicklung auf diesen Schicksals-

weg geraten sein mag, der ihn, wie all die anderen oft größeren Weggenossen vor ihm, unrettbar ins Verderben führte: dem artfremden Milieu, dem er trotz all den Jahren seines Aufenthaltes in Italien doch nur von Außen her näher kommen konnte, muß, wie immer, die Hauptschuld zugeschrieben werden. Denn wenn auch das Märchen „unveränderlicher Rasseneigentümlichkeiten" vor der Erfahrung nicht aufrecht zu erhalten ist, so mußte doch schon der Vater Albrecht Dürers aus Ungarn nach Nürnberg wandern, damit der Sohn, der bereits dort geboren ward, und so vom ersten Lebenstage an unter den Einflüssen des neuen Milieus stand und von ihnen gebildet wurde, der „deutscheste aller Maler" werden konnte. Denn bei aller Sicherheit, die wir heute über die Vererbung auch erst erworbener seelischer Eigenschaften gewonnen haben: die Eindrücke, die früheste Kindheit und das heranwachsende jugendliche Bewußtsein in gleichsam plastischem Nachbilden ihres geographischen, klimatischen und geistigen Milieus, im Aufnehmen der Sprache und der Sitten, der Lebensgewohnheiten und der seelischen Ausdrucksweisen erfahren, diese Eindrücke haften mit solcher Intensität und Zähigkeit, daß sich das erwachsene, nicht mehr so bildsame, im Wesentlichen bereits geformte und gefestigte, gleichsam im Skelett bereits hart gewordene Bewußtsein niemals vom Innersten her in vollständig artfremdes Leben wandeln kann.

Marées aber war über vierzig Jahre alt, als er sich bewußt entschloß, sein Wesen „umzubauen". Sei es bereits als Folge seiner Gespräche mit dem späteren Kunsttheoretiker Conrad Fiedler, sei es erst durch die neue Freundschaft mit dem zehn Jahre jüngeren Bildhauer Adolf Hildebrand: zutiefst aber sicherlich aus eigenem Grübeln, aus jener Unzufriedenheit mit dem bisherigen eigenen Schaffen heraus, die eine Folge seines unbeständigen und bis zum Eigendünkel selbstbewußten Charakters, eines trotzig-absichtlichen „Anders-Wollens" war, hinter dem dennoch keine genügende Schöpferkraft stand. Jedenfalls setzt nun plötzlich und unvermittelt jener andauernd wiederkehrende und uns schon so oft zu verbitterndster Abwehr begegnende Gedanke an die „Klassizität" kanonischer Formgestaltung ein. Es kann nicht Wunder nehmen, daß sich nun Alles verwandelt, was an ursprünglicher Kraft und unmittelbarem Gefühl in Marées lebendig gewesen war. Er ist zwar nur eines der vielen, aber eines der schmerzendsten Opfer jenes wieder einmal erstarkenden Neu-Klassizismus geworden, der durch die Schriften des kleineren Bildhauers

Hildebrand und durch die Bücher und das Wirken des großen Lehrers Wölfflin jene bereits zu so beträchtlichem Grade gelungene Gesundung des Nordens von Raffael weg zu Rembrandt hin, die durch Langbehns Urwerk „Rembrandt als Erzieher“ eingeleitet worden war, wieder in so weitem Umfange geschädigt und verdorben hat. Dieser Neu-Klassizismus zerstörte bei Marées vorerst die künstlerische Produktivität. Während er die sechs großen Fresken in Neapel mit strömender Lust in kurzen vier Monaten mühelos vollendet hatte, beginnt nun für ihn ein erquältes und ruheloses Arbeiten, ein Plagen und Deuteln, ein Reden und Lehren, bei dem vor allem die „Theorie“ gefestigt werden soll. Daneben entstehen dann Bilder, die gerechtestem Einfühlen teils Stückwerk teils Öde bleiben, nichtssagend und leer sind, und in dünnen Wassern verlaufen und versanden lassen, was so trächtig und kraftvoll, so eigenartig und in so vollem Strome begonnen hatte.

Auch dieser Neuklassizismus beschwört als Ziel wieder die alte, trügerische Luftspiegelung herauf, die schon Albrecht Dürer vom Wege gelockt hatte: nicht „Menschen“ sollen gebildet werden, sondern „der Mensch“. Wo aber ein echter Idealismus, etwa der des „Speerträgers“ von Polyklet oder des „Adam“ von Michelangelo, jedem „Kanon“ zum Trotz und ihn in andauernden Eigenwilligkeiten überschreitend und verlebendigend, die Form unmittelbar aus dem Gefühle gestaltet, weil dieses idealistische Gefühl eben im Innersten der Seele lebendig ist und von diesem Innersten her stößt und bildet: da wird dieser neuklassischen Schule, was Kern sein sollte, zur leeren Schale. Denn wo dort das im eigenen Menschentume unmittelbar lebendige idealistische Gehaben die Form als Träger für seelisches Geschehen in direktem Zuge findet und erfindet, da wird hier die „Vereinfachung“ und „Klärung“ bewußt und mühevoll gesucht, wieder und immer wieder vom Verstande aus gesucht und versucht, bis schließlich die theoretisch konstruierte Gestalt erkältend und ertötend dem Lebendigen von außen her übergestülpt wird. Die „Drei Jünglinge unter dem Orangenbaum“ geben „Beispiele“ des Stehens, des Sitzens und des Liegens. Wie wenn die Schere eines irregeleiteten Gärtners die versponnenen Unregelmäßigkeiten einer nordischen Eiche von außen her zur Rundform jener Pinie schneiden würde, die südlich stetiges Klima vom Inneren her zur klaren Kugelform gebildet hat: so ist hier die „allgemeine“ Form verstandesmäßig erzwungen, nicht aus dem Blute der Figuren geworden. „Kardinal- und

Abb. 136.

Angelpunkte des Zusammenhangs und der Gliederung sind aber für Marées: die aufruhenden Teile des Körpers und die Gelenke" (Konnerth, Seite 14). So geben diese Beispiele wohl „geklärte Ansichten" der drei „Grundfunktionen" des menschlichen Körpers. Doch sie geben sie in rein physiologisch-anatomischer Struktur, ohne jede seelische Belebung. Gesetzt nun, dies sei wirklich erreicht. Gesetzt, das nordische Auge, das sich von Hause aus nicht um die statischen Funktionen des nackten Körpers kümmert und sich auch seinem Milieu zufolge nicht um sie zu kümmern braucht, gewänne hier die Möglichkeit, das reine Stehen, das klare Sitzen, das sichere Liegen zu erleben. Was dann? Nur bewußte Gegenstellung gegen das eigene Wesen, nur ein bewußtes und unbedingtes sich Absperren gegenüber dem unklar-Strömenden, dem zügig-Sehnigen, dem verkrampft-Ausdrucksvollen nordischer Innerlichkeit, gegenüber allem Urfaustischen in uns, mag diese klare Leerheit, diese Nichts-als-Klarheit als erbetteltes Almosen von Italien annehmen, mag diese falsche Münze für echten Wert erachten und sich suggerieren, mit glatter Form ohne jedweden seelischen Inhalt Alles zu besitzen; mit der durch strömenden Inhalt verzückten Form aber arm zu sein.

Es ist wahrhaftig nichts Anderes als ein durch immer wiederholtes eindringliches Predigen suggeriertes Phantom. Was die „Drei Jünglinge" an Wert besitzen, haben auch sie noch von der satten Schwere, die Marées von Hause aus zu eigen war. In allem übrigen wiederholt sich hier oder in „Pferdeführer und Nymphe" nur die alte Sisyphos-Arbeit Albrecht Dürers. Wiederum ist es „das Pferd im Profil", „der" stehende Mann, „das" sitzende Weib. Und wiederum ist der schwer lastende Rhythmus, der Marées von Anfang an eignete, das einzig Positive, das aus dem Bilde spricht. Was sonst noch wirken will, wird unbefangenem, aber an all den hohen Werten vergangenen Kunstschaffens bereichertem Erleben so wenig, daß es garnichts wird. Fanatischer Italianismus spricht von dem außerordentlichen Wert „geklärter körperlicher Anschauung". Und vergißt hierbei, daß auch die reine idealistisch-begriffliche Form, rein als solche, nur eine „Daseinsform" bloß potentieller Wirkungs*möglichkeiten* ist; daß sie aber niemals zur eindringlichen „Wirkungsform" wird, wenn nicht vorhergegangenes gefühlsmäßiges Erleben — sei es des melancholischen Ernstes und der hoheitsvollen Überschaulichkeit klassischen Griechentums, sei es der gedankenbeschwerten Düsterkeit michel-

Abb. 137.

angelesker Monumentalität — die rein mechanisch-körperliche Form füllt; und, indem es diese füllt, sie aus der „exemplarischen Richtigkeit“ der begrifflichen Form eben zu jenen leiseren Verschiebungen oder lauteren Überschreitungen aus dem „Gemessenen“ des Kanons drängt, die dann erst durch ihr begriffliches Unrichtig-Sein, also eben gerade nur durch ihr „Falsch-Sein“ dem begrifflichen Schema gegenüber, das vom Inneren her tragende und treibende Gefühl enthüllen. Denn die intellektuelle Klärung der vielfach verworrenen Ding-Erlebnisse gibt uns allerdings der „Begriff“; die Klärung aber des an diesen Erlebnissen hängenden Gefühles kann niemals durch das Lernen der rein verstandesmäßig-äußeren begriffsnahen Form, sondern nur aus der Klärung des sachlichen Gefühls-Inhaltes selbst heraus geschehen, der dann die ihm gemäße Form zwangläufig findet. Auch hier erweist sich so wieder einmal der unbedingte Primat des Inhaltlichen vor und über dem Formalen; die prinzipielle, weitaus größere Wichtigkeit des Was vor dem Wie. Da dieses Was des Erlebens aber, die reinen Sachinhalte des Bewußtseins, an denen die Gefühle hängen und aus denen erst die Formen entstehen, für den Nordländer aus dem Zwange seines Milieus heraus niemals einfach-einheitlicher, „idealistischer“ Natur sein können, deshalb wird ihm auch die idealistische Form ewig ein ungemäßes Gefäß bleiben. Der Himmel sowohl wie die Hölle Dantes haben einen anderen Inhalt, und deshalb auch eine andere Form, als der Himmel oder die Hölle des Hieronymus Bosch. Und nur in gleicher Weise wird Raffaels Seele ihren anderen Inhalten das ihnen angemessene Gewand bilden; das dann aber, als leeres Gewand, über Grünewalds, Altdorfers oder Rembrandts Seelenleib geworfen, immer leere Falten und öde Flächen zeigen muß.

Marées hat diese Entwurzelung in seinen letzten Schaffensjahren sicherlich selbst gefühlt. Jene erwähnten Bilder, die die prinzipielle Auseinandersetzung mit dem klassizistischen Ideal brachten, waren für ihn offenbar zur Seelenqual geworden, die ihn an der Maltafel gefesselt hielt, wie einen Sklaven; er hat nicht weggefunden von ihnen — wie Dürer von seiner Proportionslehre und seinem „Kanon“ nicht fortkommen konnte — und hat die Bilder immer wieder übermalt und übermalt, bis die Farbe in hohen Buckeln auf der Fläche stand. Da faßte ihn, im Widerschlag, gegen Ende seines Lebens plötzlich ein solcher Schaffensrausch, daß er, der sich seit der Sturmgeburt der Neapler Fresken in

mühevollstem Ringen vor den Bildtafeln verzehrte und nur in langsamster Produktion Spärliches zustande brachte, in den letzten drei Jahren vor seinem Tode vier Triptychen größten Maßstabes fertig stellte. Sie sind alle im Kerne Eines Geistes: die Hesperiden, die drei heiligen Reiter, das Urteil des Paris, und die Werbung. Nur in zweien der heiligen Ritter, im Martin und im Georg, findet Marées noch Klänge der alten Schwere und Fülle des Gefühles. Die anderen Darstellungen zeigen alle eine merkwürdig-peinliche Formenbildung, die die tiefe Unfruchtbarkeit des Weges beweist, der zu ihnen führte.

Abb. 138.

Daß sich Marées mit diesen Bildern wieder stärker zum „Inhaltlichen" wendet, ist psychologisch begreifbar. Er, der nach der Überlieferung durch seine Freunde und Schüler im Gespräch und im Unterrichten ein äußerst beweglicher, scharf denkender und andauernd geistig produzierender Mensch war, mußte sich nach den sterilen Versuchen rein klassizistischer Formenschemen wie ausgedörrt fühlen. So wendet sich seine unterdrückte, wenn auch niemals besonders starke oder fruchtbare Phantasie halbsymbolischen Inhalten zu und versucht, bei deren Gestaltung die Ergebnisse der voraufgegangenen formklärenden Arbeit zu verwenden. Da zeigt sich nun, daß diese „reinen Formen" selbst ihrem Schöpfer nicht mehr genügen, sowie ein inhaltlicher Vorwurf ein wenn auch noch so leise bewegtes Leben wirklichen Gefühles fordert. Und im Versuch nun, die Schemen zu verlebendigen, ohne ihnen die schwer errungene „Klarheit" wieder zu rauben, biegt Marées die Formen zu einer derart verquälten Manieriertheit um, daß im Rückblick auf seine ursprünglich gesunde Kraft und Wahrheit des Gefühles die ganze Tragik dieses verzerrten und verzehrten Lebens grausam deutlich wird. Nur tiefes Mitleid mit dem nicht durchaus selbstverschuldeten Schicksal dieses Strebenden, den kein günstiger Zufall den Ausweg aus dem Irrgarten finden ließ, in den ihn Vergangenheit und Gegenwart gelockt hatten, kann davor bewahren, der affektierten Manieriertheit der Formen und Bewegungen, der Dünne und Schwächlichkeit der Empfindung, der kindischen Eitelkeit der Schaustellung, dem primitiven Niveau alles geistig-Inhaltlichen mit den herbsten Worten zu begegnen. Mit jenen herben Worten, die eigentlich dem würdelosen Gehaben aller Jener gebühren, die immer wieder mit der erniedrigenden Demut vor allem „Klassischen" jene hochfahrende Überhebung allem Nordischen gegenüber verbinden, die diesem sein Arteigenes, das sein Bestes ist, als sein Schlechtestes erweisen will.

Trotz allem: Marées hat „das Höchste gewollt". Doch wo es im gewöhnlichen Leben vielleicht zuweilen genügen mag, in großen Dingen auch nur gewollt zu haben, da wird diese relative Weisheit des Spruches zur Torheit, sowie man in dem Bezirke künstlerischer Produktion steht. Denn da der Künstler ein Mensch ist, wie wir Alle, und da so mancher unter uns es an Tiefe oder Größe, an Innigkeit oder Kraft des Fühlens mit so manchem Künstler aufzunehmen vermag: bleibt diesem als spezifisches Merkmal, daß er es auch verstehe, sein tiefes Fühlen zu formen. Stammeln können wir Alle; berufen wäre Mancher; gestalten aber kann nur Jener, dem zufällige Fügung zu großem Menschentum auch noch die spezifische Begabung zu irgendeiner Kunstformung gegeben hat. Ein Künstler also, der nicht formen kann, mag ein bedeutender Mensch sein; mag als solcher unserer Liebe und Verehrung würdig sein; insoferne er nicht auch „Gestalter" dieser Werte ist, scheidet er aus dem Kreise derer um Goethe.

So mag Marées lieben, wer sich ihm verbunden fühlt, nachdem er dessen Lebensgang aus den Werken, aus den Briefen und aus der Überlieferung der mündlichen Äußerungen kennt. Wir müssen offen sagen, daß wir nicht zu diesem Kreise gehören. Marées war, bei aller Begabung, ein verschlossener und eigenwilliger, zuweilen selbst dünkelhafter, in allen sozialen Elementen seines Charakters offenbar stark begrenzter Mensch, der glaubte, durch herrisches Auftreten, durch das Vergewaltigen fremder Meinungen über die eigene innere Minderbegabung und Zwiespältigkeit selbst hinwegkommen und anderen die Zerrissenheit seines Wesens verbergen zu können. Er mag auch, in Grenzen, ein guter Lehrer gewesen sein, der in Zucht hielt, was sich ihm anvertraute; doch seine Lehre war, wie sein eigenes Schicksal und das seiner Schüler weisen, gefährdend und verderblich. Die problematische Natur seines Werkes und die engen Grenzen seines persönlichen Wesens hat selbst sein bester Freund, Conrad Fiedler, der ihm zeit seines Lebens die materiellen Sorgen abgenommen hatte, gesehen und in seinen „Schriften über Kunst" mit zeugender Objektivität geschildert. Nun mag zwar gerade auf Grund dieses, von einem ihn Liebenden geschriebenen Zeugnisses, Mancher, der ähnlichen Seelenzwiespalt kennt, in Marées einen geistigen Genossen finden. Doch, wie es in diesen Tagen versucht wird, um Hans von Marées eine „Kulturgemeinde" zu sammeln, ihn zum Mittelpunkt und Heros dieser Gemeinschaft zu machen, aus seinem Lebenswerk

Anderen einen hohen Wohnsitz der Seele zu bauen, erscheint so grotesk, so allem inneren Sinne von wahrem Leben, wahrer Kunst und wahrer Kultur zuwider, daß man aller Relativität, Toleranz und Nachsicht bedürftig wird, um nicht ruchlose Verführung zu nennen, was vielleicht innere Überzeugung Einzelner sein mag. Mag auf diesen Jammerbergen und in diesen Jammertälern Jeder auf Seine Weise glücklich werden. Doch eine weitere Allgemeinheit auf die Irrpfade und Fallbrücken Maréesscher Lebensrichtung und Kunstgestaltung locken zu wollen, scheint jeder lehrenden Einsicht und jeder erziehenden Ethik bar.

Aber diese Bestrebungen werden auch zur Unfruchtbarkeit verurteilt sein. Denn trotz allem: seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist das eigenmächtige Gefühl des Nordens schon zu sehr erstarkt, als daß Marées, der moderne Carstens, oder sein Theoretiker Conrad Fiedler, der moderne Winckelmann, der nordisch-bodenständigen Entwicklung noch Schicksal werden könnten.

Doch hier, wo wir für diese Untersuchungen zum letzten Male dem klassizistischen Alb begegnet sind, muß etwas Prinzipielles wiederholt werden.

So enge die Anschauung ist, die für europäisches Kunstschaffen nur Ein Prinzip, das der klassischen Antike und der italienischen Hochrenaissance, gelten lassen will: so enge wäre die Gegendeutung, die nun das nordische Prinzip dem italienischen Gefühlsbezirke oder dem gesamten europäischen Kulturkreise oder gar der „ganzen Welt“ aufzwingen, es allen anderen Schaffensarten als das „innerlichere“ und damit „wertvollere“ entgegenhalten wollte. Mag einseitig-beschränkte Einstellung jeweils irgendeines Genießenden zu eigener seelischer Verarmung hier das Nordische, dort das Südländische als Einziges propagieren; weiteres Interesse und reichere seelische Anlage machen nicht einmal bei diesen beiden europäischen Prinzipien Halt. Sie suchen die Vielfältigkeiten künstlerischen Erlebens, wie geographische Bindung und individuelle Lockerung, wie also Zufall und Schicksal sie verteilen, in gleicher Weise, wie sie die Verschiedenheiten allen anderen Erlebens auch außerhalb Europas: auch in Indien, China, Japan, Asien, Amerika suchen und finden. Wie lächerlich klein wird da der Maßstab, den europäischer Eigendünkel an die engen

„Kunstprinzipien“ dieses Erdeneckchens bindet. Und enger noch jene Gesinnung, die von vornherein selbst diesen europäischen Bezirk über die Eine kleine italienische oder über die Eine kleine nordische Elle zu messen gedenkt. Der Sinn des Lebens liegt innerhalb des Gefühlsbereiches im Erleben. Wer sich hier eine möglichst reiche Ernte sichern will, der muß die freieste Gesinnung, den weitesten Blickkreis, die willigste Hingabe an Alles besitzen, was echten Gefühles ist; sei es in welcher Form immer. Jede normative Ästhetik vergewaltigt das Leben. Denn Leben ist früher, und Leben ist mehr als Lehre.

DER SUBJEKTIVE NATURALISMUS

Wir kehren zum Laufe der allgemeinen Entwicklung zurück. Die romantisch-klassizistische Enklave hatte eingesetzt, als der objektive Naturalismus Courbets auch auf Deutschland zu wirken begonnen hatte. Damals wendeten sich die vier romantisch-klassizistischen Großmeister mit dem kleinen Kreise ihrer unbedeutenden Schüler italienischer Gesinnung zu. In Deutschland selbst aber entwickelte sich aus dem objektiven Naturalismus nach den gleichen Tendenzen, wie dies in Frankreich geschehen war, der subjektive Naturalismus. Wir haben innerhalb des französischen Bereiches die beiden Leitlinien dieses subjektiven Naturalismus, den Pleinairismus und den Impressionismus, voneinander gesondert und eingehend besprochen. Für alles Prinzipielle sei also auf die dortige Darstellung verwiesen. Damit wird es aber auch überflüssig, hier die beiden genannten Entwicklungslinien geschieden für sich zu betrachten. Sie sollen, in ihrer innerlichen Verknüpftheit belassen, an dem Führer dieser Stilphase in Deutschland, an Max Liebermann, kurz durchgesprochen werden.

Liebermann ist 1847 in Berlin geboren. Auf seine Schülerzeit in Berlin — 1866 bis 1868 —, eine fünfjährige Studienzeit in Weimar — 1868 bis 1873 — und die erste Reise nach Holland — 1872 — folgt, als Periode der inneren Reifung gegen das dreißigste Lebensjahr hin, 1873 bis 1878 ein fünfjähriger Aufenthalt in Paris und Barbizon. — Courbet und Manet werden, nachdem das Allgemeine der Stilphase schon während der Weimaraner Zeit in Liebermann lebendig geworden war, in einer immer ausgesprocheneren und sichereren Einstellung auf die wesentlichen Probleme des Naturalismus wirksam. Liebermann macht dann in seiner persönlichen Entwicklung die Stadien von dem

objektiven Naturalismus Courbets bis zum spätesten Pleinairismus und Impressionismus Manets und Monets in gedrängter Kürze durch.

Im Jahre 1872, mit fünfundzwanzig Jahren, malt Liebermann die „Gänserupferinnen". Sie sind durchaus im Sinne der objektiven Dauermalerei empfunden. Das inhaltlich und das formal Gegebene sind hier, wie bei jedem objektiven Naturalismus, identisch. Keine willentliche Veränderung sucht die Formen zum Träger persönlichen Gefühles zu machen, sondern in ihrer Realität, so wie sie sich bei immer wiederholter Dauerbetrachtung zeigen und feststellen lassen, werden sie in möglichster Treue auf die Bildfläche übernommen. Wie die zwanzig Jahre früher gemalten „Steinklopfer" Courbets wählen die „Gänserupferinnen" ihr sachliches Sujet aus dem Kreise der Arbeiter, die, als vom erstarkenden sozialen Gedanken getragener und heraufkommender vierter Stand, die sicherste Gewähr gaben, keinerlei romantischen oder über das „Gewöhnlichste" hinaufragenden Gefühle wachzurufen. Die im Grunde doch billige und enge Sentimentalität Milletscher Bauernromantik ist dabei längst überwunden. Heroisches, oder, in Meunierschem Sinne, erdichtet-Monumentales dort zu suchen und zu gestalten, wo die härtesten materiellen Notwendigkeiten die ausgesprochensten Zweckgesten und Arbeitshaltungen, sowie das stumpfeste und unbeweglichste Innenleben erzwingen, ist längst dahin. So werden die Tiere verteilt, so rupft man die Daunen, so sitzen die Tuenden, so stehen Licht und Schatten im Raum. Nur die Farbe ist noch nicht „wirklich"; die „Galeriesauce" legt noch ihre bräunend-dunkle Tönung darüber. —

Abb. 139.

Wie im biologischen Bezirk wiederholt auch hier im geistigen Bereiche die Ontogenese in kurzer Zeitspanne die längere Entwicklung der Phylogenese. Es ist so, als hätte Liebermann mit seinem meist untrüglichen Instinkt für das ihm Gemäße gefühlt, daß er erst durch alle Vorstadien wirklich vom Inneren her hindurchgehen müsse, bevor er sich auf den Boden des subjektiven Naturalismus, der durchaus befreiten Formen- und Farbenanschauung des gleichzeitig schaffenden Manet stellen konnte. Die nächsten Bilder Liebermanns bringen Schritt vor Schritt diese Befreiung der Gestaltungsweise von allen trübenden materiellen und seelischen Ingredienzien. Die „kartoffelbuddelnden Bauern" bringen die Weite des Landschaftlichen und damit die Entdeckung der „Luft", als eines ebenso objektiv-Körperlichen, wie es die menschliche Figur ist; die „Konservenmacherinnen" hellen die Farben zu sprechenderem

Ton; bis im Beginne der achtziger Jahre Liebermann dem Licht, der Farbe, der Luft und der Form mit gleicher Eindrucksfähigkeit gegenübersteht, alle in Eines sieht, alle als objektive Wirklichkeiten in ihrem Neben- und Ineinander entdeckt hat.

Abb. 140. Die „Schusterwerkstatt" vom Jahre 1881 ist das innere Wende-Bild. Mit deutlicher Vordringlichkeit wird der dunkle, schwärzlichgraue Ton der Gänserupferinnen zu fast kreidiger Helligkeit aufgehöht, markante Lichtstreifen werden allüberall durch das Bild gezogen, die Modellierung der Kleinformen in verdeutlichender Schärfe des Wellens und Buckelns, die der körperlichen Großformen in ihrem Biegen und Neigen herausgearbeitet, das Auge direkt der breiten Helligkeit des Fensters entgegengeworfen: die frische Freude über das vom Inneren her neue Erlebnis übersteigert die Resultate, wird zu einer fast klirrenden Redseligkeit überbetont.

Doch diese gleichen achtziger Jahre bringen dann bereits auch die Reife weiser Beschränkung. Spricht das „Altmännerhaus in Amsterdam" vom Jahre 1880 noch mit Staccato-Tönen, so erklingt die „Bleiche" vom Jahre 1883 — Liebermann ist fünfunddreißig Jahre alt — mit jenem weichen und gesammelten Legato reifer Meisterschaft, die Manet in seinen Bildern vom Beginne der siebziger Jahre gebracht hatte. Die Luft als Bindemittel der weichen, in freiem Licht flutenden Farben; die Innenflächen der Körper, ohne sondernde Konturen, als Träger dieses geschmeidigen Ineinander; verbunden mit der Wendung zum Erfassen der vorübergehenden Bewegung in den Formen: pleinairistisch-impressionistische Reife schenkt die ersten Früchte. Weich und linde, schmiegsam-beweglich streichelt der Pinsel das Geschaute, läßt die Farben in die Innenform der Flächen rinnen und meidet den Kontur; helleres Weiß tönt in hellem Grün, schattige Luft wird zwischen den Bäumen, Zweigen und Blättern körperlich-schwebend lebendig; still steht das Licht in der leise webenden Atmosphäre, „beleuchtet" nicht mehr, sondern rinnt um die Form: die gesättigte Ruhe eines sonnigen Tages. „So viel wir von der sichtbaren Welt in einem Blicke umspannen können, ist in seiner Grundform allemal eine horizontale Fläche, von welcher einzelne Gegenstände vertikal in das Himmelsgewölbe aufragen. Aus dieser Art der Betrachtung ergibt sich für jede natürliche Gesamterscheinung ein Netz von führenden und begleitenden horizontalen und vertikalen Linien, in welchem die einzelne Erscheinung

Abb. 141.

hauptsächlich durch die Modifikation ihrer Lage auf den Gesichtssinn wirkt"; und „daß derjenige sich vergeblich bemühen werde, einen Baum künstlerisch darzustellen, der nicht ein für allemal erfaßt habe, daß der Baum in seiner Haupterscheinung aus Stamm und Krone bestehe, und daß es also in der Darstellung hauptsächlich darauf ankomme, wo der Baum fuße, wo der Stamm sich in die Krone umsetze, und wo die Krone ihren Abschluß finde": so hatte Marées orakelt (Konnerth, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. Seite 14 und 12). Man prüfe derartige mit dem Gehaben „allgemeiner Gültigkeit" aufgestellte „Gesetzlichkeiten" an Bildern, wie dem vorliegenden, die in ihren so weltenweit anderen, und um nichts weniger „gesetzlichen" Prinzipien eine so reife, starke, unmittelbar wirkende Sicherheit und Schönheit geben, um die geradezu lächerliche, so verstandesmäßige wie gefühlsmäßige Beschränktheit derartiger „tektonischer Prinzipien" völlig zu durchschauen. Das Baden in Luft und Licht, im Lösenden des „Baues", im Verschwimmenden der Formen und Konturen, und im doch so dicht Umhüllenden der Atmosphäre gibt ein ebenso bereicherndes Erlebnis ganz anderer Art. Und weil es so gänzlich anderer Gesinnung voll ist, und weil, die Geschichte hindurch, so vielfach diese Gesinnungen und Schönheiten wechseln, darum lehnt freierer Geist alle diese einmalig-gesetzlichen Bindungen ab. Und erwirbt mit dieser Anerkennung der Fülle künstlerischer Gestaltungs-Möglichkeiten des Schaffenden, für sich als Genießenden jenen Reichtum künstlerischer Erlebens-Wirklichkeiten, der persönlich-beschränktes Dasein von der gegenwärtigen Stunde bis in die längst versunkenen Sehnsüchte ferner Jahrtausende und ihrer längst gestorbenen Völker zu weiten vermag. —

Über die „Flachsscheuer" vom Jahre 1887, über den reichen Strom der Bilder aus Holland, die Waisenhäuser oder Stifte oder Spitäler mit ihren stillen Blumenhäfen und ihren jungen oder alten Bewohnern in immer neuer Frische zu immer neuer Freude bringen, führt Liebermanns Weg auf der Farbenlinie zu immer ausgesprochener pleinairistischen Gestaltungen; auf der Formlinie über die Darstellungen rasch bewegter Szenen, wie badender Jungen, Reiter oder Tennisspieler zu immer pointierterer impressionistischer Haltung weiter.

Das „weite Land" gebe ein spätes Beispiel der pleinairistischen Bahn. In reifer Luftperspektive, mit allen leichtesten Verschiebungen der Töne, der

Abb. 142.

Valeurs, liegt weites Land vor uns. Die Augen saugen vom Vordersten des Weges in tausend Übergängen bis zu den ferne auf der Fläche weidenden kleinfigurigen Tieren, bis weiter noch an den Horizont. und, den ganzen hohen Himmel entlang, bis nach vorne wieder an den oberen Bildrand die Fülle der farblichen Speise. Mit der weiten Dehnung des Landes weitet sich die Stimmung, ohne jede trennende Distanz zwischen Werk und Genießendem fließt das Gefühl ins Bild, zu stillster Intimität ist die Darstellung gediehen. Tausende farblicher Sensationen begegnen dem Blick zu reinster Augen-Weide.

Abb. 143. Das Bild der „Polospieler" dann vom Jahre 1903 — das wir in der gegenseitigen Umradierung Liebermanns aus theoretischen Gründen als Gipfelpunkt momentan-impressionistischer Einstellung in den französischen Bezirk hinübergenommen haben — möge als Beispiel intensivster Augenblickserfassung dienen. Hier kommt die hellste Farbenwirkung zum Einschlag mit dem raschest Vergänglichen des Formalen. Gesehen, erfaßt, gehalten. Höchste künstlerische Sicherheit eint das Bild. Der Fixations-Kreis ist auf das Wesentlichste verengt. Ein Blick schweißt wie in Gluthitze die Darstellung zusammen. Das flüssig Bewegliche der Materie und der Formen erstarrt für einen Augenblick zur strahlendsten Helligkeit eines Blitzes. Mit lebendigster Schärfe haftet das Bild im Bewußtsein. In der Intensität des eben erst Gewordenen, das alle entfaltbaren Energieen in höchster und eindringlichster Spannung, im Explosiblen des gerade Entfesselten in sich enthält, in „statu nascendi", wie die Naturforscher sagen, schnellt sich dies Bild in das gespannt erwartende Bewußtsein. —

Dies ist der Liebermann der allgemeinen Entwicklung. Dies ist der König des subjektiven Naturalismus in Deutschland, der hier jenen Bezirk mit innerer und äußerer Souveränität beherrscht, dessen Könige in Frankreich Manet und Degas, Monet und Renoir gewesen waren.

Doch nicht umsonst ist Liebermann ein Deutscher. Trotz allen geistigen Verbundenheiten mit französischem Augenleben. Und eine Reihe von Bildern, die sich in der Mehrzahl in die neunziger Jahre sammeln, bezeugen — sein anderes Herz.

Wir konnten in Frankreich stumm daran vorbeigehen, daß der in der Ausgesprochenheit seines Stilwillens so bedeutende und bereichernde subjektive Naturalismus, der Pleinairismus und der Impressionismus, einen Fehler

ihrer Vorzüge tragen, der den Deutschen trotz allem, zumindest in der Rückschau und für die Dauer, ihres Wesens nicht restlos froh werden läßt. Der subjektive Naturalismus Frankreichs hatte die Welt ausschließlich und unerbittlich „von Außen“ besehen; es war „das Auge, das den Kopf frißt“, wie Maurice Denis einmal sagte. In unerbittlicher Feindschaft gegen alle noch nachlebende Romantik, von der ja auch Courbet noch nicht ganz frei war, hatten jene Kämpfer mutig und bewußt jede seelisch-inhaltliche Regung restlos ausgeschaltet, und ihre Sinne und ihre Augen ausschließlich auf die „Haut“ der Welt geworfen. Sie wollten keine andere „Seele“, als jene, die durch den Bereich der „Sinnesgefühle“ des Augen-Menschen gegeben ist. Daß dieser Bezirk auch in extremer Ausschließlichkeit Entzückungen und Bereicherungen besonderer und stärkster Art umschreibt, haben wir in vollstem Maße erlebt — haben ja auch schon die Genre- und Stillebenmaler des siebzehnten Jahrhunderts gewußt —, und wir erleben es ja alle noch tagtäglich, wenn wir unsere Augen im Hunger nach reiner Farbe, nach Licht und Bewegung irgendeinem Bezirke der Außenwelt zuwenden.

Doch wie wir schon bei dem objektiven Naturalismus Leibls an der Tatsache nicht vorbeigehen konnten, daß sein nahezu ausschließlich auf das Materielle der Objekte gerichteter Geist den „Wirklichkeiten“ des Lebens nicht in vollem Umfange gerecht wird: so müssen wir von hier aus dieselbe Tatsache den französischen Pleinairisten und Impressionisten entgegenhalten. Zwar könnten diese zu vollem Rechte diesem Vorwurfe mit dem Einwand begegnen, daß zum ersten Kämpfen und zum schweren ersten Siegen einer neuen Einstellung und eines neuen Stiles die Beschränkung auf das Notwendigste, auf die straff extreme Formulierung der Tendenz erforderlich sei. Denn jede Vielspältigkeit der Richtungen hätte die Stoßkraft der neuen Anschauungen vermindert, jede Toleranz gegen das Gewesene dem Werdenden Fesseln angelegt, dem Alten, zu Überwindenden Einflußpfade geöffnet. So bestand dort zu Recht, was schon bei Leibl geistige Enge bedeutete und damit bei diesem, dem Nicht-Kämpfer, dem Übernehmenden bereits von Anderen ersiegter Resultate, als tote Stelle im Seelischen empfunden werden mußte.

Um durchaus klar zu legen, was hier gemeint ist, und um jeder Möglichkeit von Mißverständnissen zu begegnen, sei, in bloß äußerlicher Unstetigkeit der Erörterungen, ein Bild jenes Malers einschaltend besprochen, der nicht

nur in Bezug auf die unbelebte Materie, sondern auch im tiefsten Seelischen der bisher Größte des objektiv-naturalistischen Bereiches war.

Abb. 144. Rembrandt hat im Jahre 1650, also in der Mitte seiner vierziger Jahre, etwa das Bild gemalt, in dem der alte Tobias und seine Frau auf die Rückkehr ihres Sohnes warten, der dem Vater ein Mittel gegen die Blindheit seiner Augen bringen soll. In durchaus objektiv-naturalistischer Einstellung. Der rein formale Unterschied gegen ein Bild Courbets oder Leibls liegt außerhalb des Kernes der Konzeption. Er besteht nur einerseits in der zeitlich-konventionellen Gepflogenheit anderer Malweise, und andererseits in dem klein-individuellen Anderssein des persönlichen Pinselstriches. Derartige Details, die immer wieder gegen die Postulierung der Möglichkeit eines objektiven Naturalismus angeführt werden, treffen aber ersichtlich nicht das innere Wesen, die Tendenz dieser seelischen Einstellung. Denn einerseits scheiden die jeweils überlieferungsgemäß-konventionelle Malweise, sowie die von der gerade gewählten Technik abhängigen Gegebenheiten von vornherein aus der psychologischen Betrachtung als reine Äußerlichkeiten aus, da man ja zu jeder Zeit und in jedem Materiale, wie mit der Ölfarbe, so mit Pastell oder Zeichenstift, in Marmor oder Holz, wie auch in Worten oder in Tönen naturalistische Gestaltungen schaffen konnte und geschaffen hat. Andererseits trifft aber die Behauptung, die das Wesentliche dieser Künstler im Klein-Persönlichen des „Pinselstriches" oder des „Meißelhiebes" sehen will — die also etwa das Wesen oder den Wert Leibls in die klein-viereckigen Partikelchen seiner individuellen Malweise verlegt, eben in die Art, wie er mit dem Pinsel die Farbe auf die Leinwand auftrug oder aufdrückte —, diese Behauptung trifft zwar etwas ins Seelische, doch weit außerhalb des Kernes der künstlerischen Konzeption. Sie trifft bloß gerade noch den „Hof", die „Fransen" des schaffenden Bewußtseins, wie die Psychologie die Rand-Gegebenheiten dieser Art nennt. Es ist, wie wenn man zehn Menschen gleicherweise konstatieren ließe, daß von zwei vor ihnen liegenden Stäben der eine doppelt so lang ist, als der andere; sie hierauf diese Tatsachen mit denselben Worten niederschreiben hieße: um dann aus diesen gleichen Worten nicht die Gleichheit der Beobachtungen zu entnehmen, sondern aus den „graphologischen" Unterschieden der Buchstaben, aus der klein-individuell abweichenden Führung der die Buchstaben bildenden Linien und Züge eine Verschiedenheit des Inhaltes der Beobach-

tungen zu konstruieren. Derartige, dem Grundprobleme gegenüber verstiegene Gewaltsamkeiten, die das Wesentliche der Frage übersehen, um sich an den individuellen Reizen des einmalig-Persönlichen zu entzünden, müssen aus der auf das Allgemeine gerichteten psychologischen Erörterung ausgeschaltet bleiben. Und es muß also in gleicher Weise festgehalten werden, daß das Wesentliche der objektiv-naturalistischen Einstellung dadurch nicht berührt wird, daß nicht nur die Bilder verschiedener naturalistischer Perioden äußerlich verschieden aussehen; sondern daß auch die Bilder, die zehn gleichzeitig lebende naturalistisch orientierte Künstler vor demselben Modell gleichzeitig malten, alle untereinander persönliche Differenzen aufweisen würden. Die Diskussion über das Wesentliche muß an diesen Klein-Unterschieden vorbeigehen; so sehr es dann auch im ästhetischen Bereiche jedem künstlerisch Interessierten unbenommen bleibt, sich auch am „graphologischen Duktus" des Striches oder der Pinselführung feinste Entzückungen und individuelle Tönungen des allgemeinen Erlebnisses zu holen.

Das Wesentliche der Tendenz also, die Grundeinstellung der Konzeption war bei Rembrandt durchaus die Gleiche wie bei Courbet oder Leibl.

In dieser Einstellung also malt Rembrandt den alten Tobias mit seiner Frau. Er malt ihn in seiner Stube, so wie er dort saß, so wie er heute noch dort sitzen könnte. Die Zeit kreist still und dauernd um ein ruhendes Gebilde. Das Zimmer ist ein bürgerlich-holländischer Raum, das Licht fällt durch das hohe Fenster in die weich füllende Luft, die Frau sitzt am Rocken und spinnt. Sie spinnt mit den Zweckgesten ihrer Arbeit; und das wärmende Licht mag noch so weich und hüllend fluten, es wählt seinen Weg und sein Verweilen nicht anders, als es die Sonne an so manchem stillen Tage tut. So sehen die Bäume durch das Fenster, so liegt das Tuch darunter auf dem Tisch, so hängt das Vogelbauer oben, so bauscht sich das Gewand der Spinnerin im Sitzen; und so verschwimmen in den Ecken und an den Wänden im halben Dunkel allerlei Geräte, die auch das wirklich blickende Auge nicht ins fixierte Schauen zu nehmen brauchte. Der kleine Wasserkessel steht auf dem Dreifuß in der Flamme des Kamins, an den der alte Tobias seinen Polsterstuhl gerückt hat, um seines Sohnes Rückkehr zu erharren. Er tuts. Er tuts in jener Weise, in der auch jeder andere alte Mann, in der auch heute noch ein Greis, in der wir Alle, wenn wir älter wären, des

Schicksals harren könnten. Des rein wahrwirklichen, nicht eines Märchenschicksals. Des rein wahrwirklichen irgendeiner Nachricht oder Botschaft, auf deren Kommen oder deren Inhalt uns keinerlei Einwirkung möglich ist. In passiv ruhender Bereitschaft. Und hier nun setzt die Seelenmalerei des Naturalisten Rembrandt ein. Denn wie der Menschen gar so viele sind, und jeder eine andere Seele hat, wird jeder anders warten. Da gibt es Bauern, wie bei Leibl, die in bornierter Stumpfheit warten; da gibt es Mädchen, wie bei Courbet, die im Animalisch-Satten ihres Leibes warten; da gibt es Könige, wie bei Menzel, die im ichsüchtig Betonten ihres Herrentumes warten: und da gibt es wohl auch hin und wieder einen alten, weisen Mann, wie Rembrandt einer war, der in der Stille innerer Resignation, mit leiser Hoffnung trüber Gegenwart, im Voraus schon verzeihend, wenn fehlgeschlagenes Mühen seinen Sohn mit bitter leeren Händen wiederbringen sollte — des Sohnes wartet. Er legt die Hände vorn im Schoß zusammen, und neigt den Kopf. Sonst nichts. Doch dieses Neigen, leicht vornhin gebeugt, dies stille, kaum bewegte Senken an die Brust und etwas, ganz ein wenig nur, zur linken Schulter; dies In-Sich-Nehmen allen harrenden Gefühles, es fast verbergen und kaum sichtbar machen: gerade dies so Wenige der Ausdrucksgeste führt sie zurück aufs innerste Gefühl. Auf die Wahrwirklichkeiten innersten Gefühles.

Wer Rembrandt immer nur und immer wieder bloß als den Maler des Lichtes und der Farben kennt und wertet, der geht an seines Wesens Innerstem vorbei: an dem unerhört Ergreifenden der schlichten Ausdrucksgesten des „gewöhnlichen" seelischen Lebens, die er malt. Jener bei ihm, — seitdem er, reif und bewußt geworden, also etwa von seinem fünfunddreißigsten Lebensjahre an, sich nicht mehr selbst zu barocker Großbewegung aufzwang — bis zum Äußersten „intimisierten" Gesten leisester Beweglichkeit, die mit einer Reife sondersgleichen und mit einer Weisheit, die nur der mit-liebendste und mit-leidendste Bruder seiner Brüder kennt, die stärksten seelischen Erschütterungen und Erhebungen, Verzweiflungen und Tröstungen in das Minimalste äußerer Bewegung fassen. Diese dann zum Ursprungsort zurück-gelesen, auf das sie zeugende Gefühl zurück-gedeutet: führen eben auf jenes „gemalte Bewußtsein" eines zu tiefst ergriffenen Menschen. —

Um das Wesentliche klar zu erkennen, das dieses Bild Rembrandts von den Bildern jenes naturalistischen Schaffens deutlich abhebt, das im neun-

zehnten Jahrhundert gepflegt wurde, ist nur erforderlich, zwischen der „Seele“ des Künstlers einerseits, und der „Seele“ des gemalten Modells andererseits strenge zu unterscheiden.

Wir haben schon so häufig beobachten können, daß die Seele, das Bewußtsein eines Künstlers dann naturalistisch eingestellt ist, wenn es sich auf einen einmalig-bestimmten äußeren Anlaß richtet und daran gebunden hält.

Dieser äußere Anlaß kann aber zweifacher Art sein: er kann erstens auf Objekte der „toten Natur“ beschränkt bleiben; und er kann zweitens den lebendigen Menschen als Objekt mit umfassen.

Handelt es sich ausschließlich um Objekte der „toten Natur“, so wird die Einstellung des Malers rein auf das Abschildern dieser Sachinhalte, auf die Wieder-Gabe der Farben, der Lichter, der Strukturtönungen des Materiales sowie seiner formalen Gegebenheiten gerichtet sein. Das naturhaft Gegebene wird damit in diesem Falle, also bei „unbelebtem“, das heißt nicht mit willkürlicher Eigenbewegung begabtem Vorwurf, vollauf erschöpft. Es bleibt hier für den Naturalisten kein „Rest“, der „in Wirklichkeit“ dem Sichtbaren noch „hinzukäme“. Das Stilleben und die Landschaft sind hier die völlig entsprechenden Objekte.

Nun kann aber weiterhin auch alles „Lebendige“, das heißt auch alles mit willkürlicher Eigenbewegung Begabte, auf seine „tote äußere Hülle“ hin angesehen werden. Man braucht nur von den Bewegungen als Trägern eines lebendigen Bewußtseins einfach abzusehen, und die Aufmerksamkeit ausschließlich jenem Teil des Natur-Gegebenen zuzuwenden, der in seiner Form erhalten bliebe, auch wenn der betreffende Komplex nicht-lebendig wäre. Tut man dies, so kann der Kreis des Stillebens und der Landschaft bei Festhalten der früheren Einstellung auch überschritten werden. Diese Anschauungsweise bedeutet dann eine Einseitigkeit, die aber mit jeder andersgerichteten stilbildenden Einseitigkeit durchaus gleichberechtigt ist. So kann vorerst nicht nur das getötete Tier, sondern auch das noch lebende in den Bereich dieser von allem „Seelischen“ absehenden Darstellungsart aufgenommen werden. Und ist man einmal soweit gelangt, so braucht diese Einstellung auch vor dem Menschen selbst nicht halt zu machen. Sie zieht auch ihn in ihren Kreis, indem sie bewußt an seinem „Lebendigen“, soweit es ein Lebendiges der

Seele ist, möglichst vorbeigeht. Sie sieht dann eben auch den Menschen nur auf seine „tote äußere Hülle" hin an, und schaltet alles aus, was auf ein „Seelisches" führen könnte.

Es ist dabei ersichtlich, daß dies nicht völlig geschehen kann, wie nichts, was in seelischem Geschehen seine Wurzeln hat, „rein aufgeht". Doch wiederum handelt es sich um das Erkennen einer „Tendenz" der Einstellung. Und da ist wiederum ersichtlich, daß der Maler das ihm gerade Wesentlichste in dem Einen oder in dem Anderen sehen kann: in der äußeren sichtbaren Hülle des Seelischen; oder in diesem Seelischen selbst.

Sieht man die Geschichte daraufhin durch, so findet man, in stetigstem Übergange, Darstellungen von Menschen, bei denen weitaus größere Wichtigkeit dem Äußeren ihrer sichtbaren Erscheinung, als dem Inneren ihres Seelenlebens gegeben wurde. Es wird sich in diesen Fällen immer um die Darstellung von Szenen handeln, deren sachlich-inhaltliches Geschehen keine besondere Wichtigkeit besitzt. Nun nennen wir jene Vorwürfe, die zwar ein lebendiges Geschehen, doch nur ein solches von relativer seelischer Unbedeutendheit bringen, „Genre". So schließt sich das Genrebild stetig dem Stilleben mit lebendigen Tieren an. Es bringt menschlich-lebendiges Dasein, doch es handelt sich hier immer nur entweder um ein Geschehen aus jenen „niedrigeren Bezirken" des Seelenlebens, die wir mit den Tieren gemeinsam haben — essende, trinkende, schlafende Menschen —, allgemein also um mehr oder minder „physiologische" Vorgänge; oder um Sachdarstellungen liebenswürdig-unbedeutenderer Art, wie Briefübergabe, dilettantischen Musikunterricht, Lese- oder Spielszenen und derartig Anekdotisches. Auf diese Weise kann schließlich auch selbst seelisch relativ nicht ganz Unbedeutsames, wie etwa eine Liebesszene, in die Sphäre des Stillebens oder des Genres eingezwungen werden; ja selbst „politisierendes" oder „religiöses" Verhalten kann mit der Tendenz dargestellt werden, das seelisch-Lebendige möglichst weit hinter das reine Sachleben des Äußeren zurücktreten zu lassen.

Bei dieser Einstellung werden die Menschen in erster Linie zu Trägern farblicher, lichtlicher und materialer Entzückungen. So war es etwa bei Leibl der Fall, der ja auch deshalb seine Bilder zerschneiden konnte, ohne viel „Lebendiges" zu vernichten; so geschah es aber in allen stark objektiv-naturalistischen Zeitaltern, wie etwa auch im Holland des siebzehnten Jahrhunderts,

wo fast Alle neben und um Rembrandt rein auf diese „äußere Natur“ und auf den durchaus als „Objekt“ des Erlebens gefaßten Menschen eingestellt waren. Und so war schließlich auch für den Naturalismus Manets, Monets und seines Kreises, selbst für den „Figurenmaler“ Degas, die Figur ebenso wie alles andere ein „totes Lebendiges“, ein zwar Bewegtes, aber diese Bewegung meist nur als solche, als „objektive“, nicht als „Träger für ein Gefühl“ Vollführendes. Die „Balletteusen“ von Degas machen alle mehr minder nur reine Haltungsgesten und Körpergesten, nicht Ausdrucksgesten. So bleibt auch die Gefühlsbegleitung des Aufnehmenden jener gleich oder ähnlich, die man etwa an rasch bewegter toter Natur — am sturmgepeitschten Baum, an jagenden Wolken, an den Wogen des Meeres — oder an den Bewegungen der Tiere erfährt, denen wir in diesen Fällen kein Seelenleben einzulegen pflegen. Die „Balletteusen“ reizen mit ihren raschen und graziösen Bewegungen denselben Bezirk unserer Seele, der beim schnellenden Laufe eines Windspiels oder beim schlanken Sprunge eines Pferdes getroffen wird. Der Mensch als Künstler oder als Genießender ist für diese Einstellung gleichsam „beim Halse abgeschnitten“, ist reiner „Augen-Mensch“, so daß jene seelischen Regungen, die etwa auf „rührende“ oder „stolze“ oder „traurige“ Sachinhalte als solche zurückführbar wären, durchaus ausgeschaltet bleiben sollen.

Und selbst noch ein weiterer Schritt zur „visuellen Vergewaltigung“ alles Lebendigen kann getan werden. Will man nämlich — und dies geschieht zumeist in jenen Stilperioden, in denen der Naturalismus revolutionär gegen eine naturferne, gegen eine idealistisch-klassische oder expressionistisch-romantische Periode auftritt — das Anderssein der neuen Einstellung exemplarisch und kämpferisch überbetonen, so kann man sich gerade auch Sachinhalten zuwenden, die für die vergangene Stilperiode besonders stark erschütternde inhaltliche Bedeutung besaßen, um nun an ihnen gleichsam zum Trotz jene Einstellung walten zu lassen, die sich ursprünglich bloß auf die äußeren, „außerseelischen“ Bezirke richtete. So versucht dieser Naturalismus in den Heldenzeitaltern seines Werkes die seelischen Sachinhalte teils dadurch zu diskreditieren, daß er bei ihrer Auswahl in die „tiefsten Schichten“, zum Bettler oder zum Vagabunden hinuntergreift, um damit das „Edlere“ seelisch-kultivierter Inhalte zu profanieren; teils dadurch, daß er selbst das inhaltlich Bedeutsamste durch ausschließliche Einstellung auf das naturhaft schlechthin Gegebene

— etwa durch die Fassung einer Salome als einfacher Hetäre — in den Bezirk des minder-Seelischen hineinzuzwingen strebt. —

Doch man darf über all dem des „Zweitens" nicht vergessen. Der einmalig-bestimmte „äußere Anlaß", an den sich der Naturalist gebunden hält, kann wohl erstens, wie wir eben sahen, der „toten Natur" oder einem der eng benachbarten Bezirke entstammen; er kann aber zweitens auch den lebendigen Menschen mit Betonung seiner seelischen Lebendigkeit mit umfassen.

Hier nun setzt erst eigentlich jene wesentliche und so wichtige Forderung ein, die Seele dieses lebendigen Modelles, des Vorwurfes des Bildes, nicht mit der Seele des Malers des Bildes zu verwechseln. Denn diese Verwechselung ist es, die das im Kerne so einfache Problem bisher stets verwirrt hat.

Die „Eigenseele" des Künstlers wird mit Recht immer in jenem Sinne verstanden, der ihr ein besonderes „Temperament", eine besondere Artung, und damit dann eine besondere „Auffassung" des Naturgegebenen zuschreibt. Da es sich jedoch im naturalistischen Problem definitorisch darum handelt, Gegebenheiten der Natur möglichst in ihrer objektiven Art, also „wie Alle sie sehen", als Wirkliches abzuschildern, hat hier eine besonders geartete „Künstlerseele" mit ihrer besonderen „Auffassung" offenbar keinen vorragenden Platz. Denn die Gegebenheiten der Natur sollen ja möglichst so wieder-gegeben werden, wie sie bei immer wiederholtem Erleben von Allen gleichermaßen feststellbar sind. Um nun diese Seele als Schaffenskern — nicht des Naturalisten, des Ab-Gestalters, sondern des Nicht-Naturalisten, des Um-Gestalters — völlig auszuschalten, sei daran erinnert, was, in jenem anderen, naturfernen Bezirk, ihre Aufgabe und ihr Tun ist. Wenn sich als Erinnerungssumme mannigfach-wiederholter „naturalistischer" Gefühlserlebnisse ähnlicher Art ein Allgemeingefühl im Bewußtsein des Künstlers einstellt, das als Restwert vieler verschiedener, zur gleichen Art gehöriger Einzelerlebnisse nicht mehr an einer spezifisch-einmaligen Konstellation der Außenwelt begründet oder durch diese repräsentiert werden kann: erst dann sind wir im Bezirke „naturfernen" Seelenlebens; das sich also ausschließlich und immer nur auf den Künstler bezieht. Diese innerseelische „Naturferne" des Künstlers wird sich dann in den formalen Fassungen der Gegenstände des Bildvorwurfes alle jene Abweichungen und Vergewaltigungen der naturhaft-wirklichen Formen erzwingen, die dann eben auch, aber erst dann und dadurch, diese

vom Künstler „umgeschaffene äußere Natur“ zu naturferner, naturhaft-„unmöglicher“, das heißt eben: nicht wirklich in der Außenwelt vorhandener Gestaltung führen.

Die Seele des *naturalistischen* Künstlers dagegen ist während der Konzeption ein an einen *einmaligen* Anlaß gebundener und auf diesen reagierender Komplex, der nur mit *jenem* Gefühle antwortet, das ihm der einmalig naturhaft-wirklich gegebene Anlaß-Komplex vermittelt. Und eben weil sie so als „Eigenwert“ gleichsam völlig ausscheidet und nur dazu da bleibt, in überdurchschnittlich-reicher Reaktionsfähigkeit ihre Objekt-Entzückungen aus der Natur zu holen, und sie uns dann durch die Objekt-Wiederholung weiter zu vermitteln: eben deshalb vermag ihr ihre etwaige „ichsüchtige“ Eigen-Art vorerst gar nichts zu nützen; sondern sie wird so reich und so tief sein, wie die *naturhaften Anlässe*, die sie zu finden vermag, reich und tief sind.

Ausschließlich diese naturhaften Anlässe also sind es, von denen der Reichtum und die Tiefe des naturalistischen Künstlers bestimmt werden. Und nun bedenke man, welche Weitung und Vertiefung der Seele ein Naturalist erfährt, der sich nicht bloß an die „äußere Hülle“ des Unlebendigen oder des Lebendigen bindet, sondern der auch das *seelische Leben des Modelles* mit in den Kreis der Einwirkungen zieht. *Um diese seelischen Wahrwirklichkeiten des Modelles*, nicht um die eigenen des Künstlers, handelt es sich vorerst hier im naturalistischen Bereiche einzig und allein. Vom naturalistischen Künstler wird in diesem Bezirke bloß erfordert, nicht nur den objektiv-äußeren, sondern auch diesen seelischen Wirklichkeiten reaktiv offen zu stehen, *also selbst so tief und so reich zu werden*, wie die *innere* Natur des Lebendigen ist; *an* dieser seelisch-lebendigen Natur. Und er erreicht dies dadurch, daß er das Modell nicht nur als „totes Objekt“, sondern auch als selbst lebendiges *Subjekt* erfaßt. Als einen eigenen körperlichen *und* seelischen Komplex, der an den Sachinhalten des Lebens *seinerseits* gefühlsmäßige Erschütterungen erfährt, die dann *in* ihm wirken; und die, wenn man ihn zum „Modell“ nimmt, neben allen sein Äußeres bestimmenden Gegebenheiten der Form, der Farbe, des Lichtes und des Materiales, innerhalb seines, des Modell-Bewußtseins, gleicherweise als Wirklichkeiten vorhanden sind.

Diese „seelischen Zustände“ des Modelles nun sind aber im Äußeren nicht sichtbar, solange dieses ein in sich *unbewegtes* Äußeres bleibt. Sowie man

aber als „naturalistischer Maler“ nicht nur auf dies „Unbewegliche“ am Modelle achtet, sondern auch auf die auf der Bewegbarkeit seiner einzelnen Körperteile beruhende Möglichkeit, auch sein unsichtbar-Innerseelisches zu zeigen; sowie man die Bewegungen der beweglichen Körperteile, der Arme, des Kopfes, der Hände, die Verschiebungen der Augen, des Mundes, der Stirne als deutende Faktoren erkennt, die dies unmittelbar-Unsichtbare des seelischen Verhaltens mittelbar sichtbar werden lassen; sowie man dann diese naturhaft gegebenen Gefühls-Zeiger wirklich innerlich reaktiv erlebt, also so tief und so reich empfindet, wie das wirkliche Leben diese Menschen selbst vertieft und erschüttert hat: dann bleibt man zwar „Naturalist“, aber man wird aus einem Schilderer der Oberflächen ein Schilderer inneren Schicksals.

Wenn also eine so und tatsächlich vorhandene äußere Gegebenheit, wie etwa die Blindheit eines alten Mannes, mit der tatsächlich vorhandenen Begebenheit verknüpft erscheint, daß ihm ein Heilmittel gebracht werden soll, so ist die an diesen äußeren Komplex angeschlossene und auf sie hin erfolgende seelische Gesamthaltung dessen, der dieses Schicksal erfährt, in nicht geringerem Grade etwas „naturalistisch-Wirkliches“, wie die verursachenden äußeren Anlässe auch. Es ist eben die Wirklichkeit der inneren Natur des Menschen, die der Wirklichkeit der sie erzeugenden äußeren Natur der Dinge und Vorgänge als seelisches Korrelat durchaus entspricht. Von der seelischen Veranlagung dessen nun, der dieses Schicksal erleidet, wird es abhängen, wie er darauf reagiert: ob er in Stumpfheit und blödem Bleiben verweilt; ob er in tierhafter Raserei das Unzwingbare zwingen will; ob er in kindhaftem Spielen die Zeit vertrödelt; oder ob er schließlich in stiller Resignation und sordinierter Hoffnung eine Tiefe der Seele weist, die unter den Menschen selten ist. Da nun wieder alle diese Gegebenheiten möglich und wirklich sind, da man in der „wirklichen Natur“ auch des seelischen Lebens der Menschen, die dem naturalistischen Seelen-Maler als Modelle dienen, alle erdenkbaren Stufen von frivoler Oberflächlichkeit bis zu innigster Tiefe findet: wird sich, letzten Endes, die seelische Qualität des naturalistischen Künstlers darin offenbaren, welche Beispiele er in diesem Dasein wirklich auch sieht und wählt. So reich und so tief Welt und seelische Wirklichkeiten sind: so reich und so tief kann der naturalistische Künstler sein. Er muß nur die Reaktionsfähigkeit, die rein menschliche Bewußtseinsweite für die Fülle auch aller innerseelischen Wirklich-

keiten besitzen. Sein Ich ist nicht „das Maß der Welt“, wie beim naturfernen Künstler; sondern die Welt ist das Maß, an dem er gemessen wird.

Und wenn man einwürfe, Rembrandt habe ja den alten Tobias gar nicht „wirklich gesehen“, so wäre das ein falscher Einwand. Denn Rembrandt hat ihn gesehen, mag er auch anders geheißen haben. Rembrandt hat eben im Laufe seines naturalistischen Erlebens bei Anderen, und; wenn er sich selbst objektivierte und „von Außen her besah“ — und das kann jeder naturalistische Künstler, wie es jeder lebendige Mensch kann — auch bei sich selbst derartige Tiefe des Seelischen wahrhaft gesehen und erlebt. Und hat sie dann, als Wirkliches, dargestellt.

So bleibt denn ebenso das gewöhnlichst-banale, wie das seltenste Bewußtsein eines Menschen, der Modell einer Darstellung wird, sofern es nur in seiner Art ein lebensfähiges und ohne jede Veränderung lebensmögliches Bewußtsein ist: objektive Wirklichkeit. Es gehört als „innere Natur“ in gleicher Weise zu diesem Wirklichen, wie die „äußere Natur“. Und ist es vorerst und an sich auch unerkennbar, so wird es eben nach seiner Art und Qualität in Gesten, in tausendfach verschiedenen, aber immer doch wirklichen und lebendigen Gesten, aus unsichtbarer „innerer Natur“ zu sichtbarer „äußerer Natur“; als die es dann auch erkennbar und darstellbar ist. Da aber weiterhin innerhalb dieser Erkennbarkeit etwa zwischen dem innerlichst stupiden Glotzen der lebenslang-erstaunten Bauern bei Leibl, und dem innerlichst-liebevollen, hoffend resignierten Sinnen des alten Tobias bei Rembrandt wohl in der Art des Gefühles, nicht aber in seiner seelischen Zugehörigkeit, in seiner „psychischen Qualität“ ein Unterschied besteht: deshalb sind eben so Leibl wie Rembrandt: beide „Naturalisten“. — Es sei denn, man würde tatsächlich und ernsthaft — meist jedoch nur, um den Naturalismus „schlecht zu machen“ — alles Seelische aus ihm ausgeschaltet wissen wollen, indem man das menschliche Bewußtsein zu einem „Unwirklichen“ erklärte; womit die innerste „Natur an sich“ zur „Nicht-Natur“ geworden wäre — was wiederum nicht absurder klänge, als so manche andere Behauptung der weltläufigen Ästhetik auch.

Wenn Rembrandt nicht wäre, wahrhaftig, man hätte es schwer, zu erweisen, daß Naturalismus nicht geringere Tiefen des Menschlichen zu geben vermag, als Idealisierung oder Expressionismus. So hilft dieser Helfer, dieses

Siegel des Nordischen, auch hier. Wäre er in diesem Sinne, und nicht allein als „Licht- und Farbenmaler", im Deutschland der siebziger und achtziger Jahre lebendiger gewesen, so hätte sich wohl mancher deutsche Naturalist tieffühlend genug erwiesen, um nicht nur dem Manet als Erzieher des Auges, sondern auch dem Rembrandt als Erzieher der Seele zu folgen. —

Von hier zurück zu Liebermann ist kein so großer Schritt. Denn Liebermann hat zwischen seinem vierzigsten und fünfzigsten Lebensjahre, also in der Zeit der gesicherten Reife und in jenem Alter, in dem der Mensch die besten Früchte seiner Begabung zu ernten pflegt, eine Anzahl von Bildern gemalt, die hinter die Haut der Welt, auf den seelischen Kern des Lebens zurückgehen. Es sind fast durchaus großfigurige Bilder: die Netzeflickerinnen — die Schafhirtin — die Frau mit Ziegen — der Bauer mit der Kiepe — der Bauer in den Dünen. Schon die „Netzeflickerinnen" haben etwas, was weit über alle Städter-Romantik Millets hinausgeht. Hatte Millet seine Bauern und Hirtinnen von Außen her romantisch idealisiert, kommt man bei ihm, wenn auch durch eine starke Schale, doch letzthin zu einem tauben Kern; so gibt Liebermann hier mehr. Im unrhythmisch-Zufälligen der wirklichen Arbeit regellos verteilt, und bis in die fernste Weite mit souveräner Beherrschung alles materiell-Naturalistischen gemalt, dehnt sich das Arbeitsfeld dem Blick. Nichts scheint vorerst über die reine und allem Innerlichen taube Sachlichkeit hinauszugehen. — Doch wenn das Auge die vorderste Figur erfaßt, wird leise Seelisches lebendig. Das Mädchen legt sich gegen einen plötzlichen Windstoß zurück und fängt mit leicht gebeugten Knien den Druck der Luft. Am Kopf dann bleibt man haften. Kaum zu nennen, woran es liegt. An einer leisen Drehung nach links, in dem leisen Kontrapost zum Körper wird neben allen Haltungsgesten eine Ausdrucksgeste lebendig. Denn die ebenmerklich übernotwendige Bewegung der Drehung mit der leichten Hebung des Kinnes wird Zeiger eines leisen Sehnens, das über die Arbeit weg in die Ferne geht. Ohne jede gemachte oder dazugemalte Sentimentalität. Der Blick geht in leichtem Bogen über die Weite des Feldes, an den Arbeitsgenossinnen vorbei; deren keine sich drum kümmert. Die Eine aber schleppt die Netze zu; und träumt. Träumt in jener leeren, doch wahr-wirklichen seelischen Weitung, die diese Menschen manchmal haben können. — So kommt zum Klange der Farben, Lichter, Töne, noch ein Klingen der Seele, das leisehin das Bild erfüllt.

Abb. 145.

Alle die erwähnten Bilder haben diese seelische Weitung. Die „Frau mit Ziegen“ bringt sie schon ganz klar. Nichts ist ihr Tun. Sie holt die Ziegen über die Dünen heim; sie läßt dabei die eine frei, und führt die andere am Strick. Die erstere läuft trottend nebenbei; so eben recht, wie satte Ziegen stapfen. Die andere stemmt sich dem Ziehen, weil noch ein Büschel Gras sie lockt. Ein Maulvoll noch. Die alte Frau geht weiter zu und zerrt die Ziege nach. Vornübergebeugt, im Zug des Arms. Abb. 146.

Kein Märchenstück. Auch kein erdachter Inhalt. Nichts als Natur.

Und doch. Wie sich das leise Stapfen der kleinen Ziege links mit dem Vornüber-Schreiten der gebeugten Frau zum Zweitakt eint; wie diese aus farbigem Grund mit Brust und Kopf in helleren Himmel taucht; wie sie dabei, mit ihrer Seele an der Tätigkeit vorbei, zu Boden träumt: all dies ist wahrhaft wirkliche Natur. Doch wiederum hat hier ein Auge wahrgesehen, daß manche Menschen, und wären sie noch so einfach, auch ihre „Seele“ haben. Und daß sich dies in Liebe oder Trotz, in Tränen oder Träumen weisen kann. Hier träumt ein Mensch beim Abendgang. Vielleicht von nichts. Und wieder sind es leiseste Verschiebungen; im Rücken jetzt und Hals. Kaum merklich, wie bei Rembrandt fast, mit Minimalstem äußeren Gehabens, wird hier ein Seelisches erreicht. Denn gerade dadurch, daß aus verlorenem Profil der Blick zum Boden kaum bemerkbar wird; daß dies verlorene Profil aber eine leise Über-Drehung nach rechts bedeutet, wo doch der Körper in reinerem Profile bleibt; daß das Tun des linken Armes aus dem Bewußtsein völlig ausgeschaltete Tätigkeit wird und so das Seelische daran vorbeigeht: all dies drängt das Bild über das Gefühl freier Weite der Landschaft, groß gesehener Verhältnisse von Erde und Himmel, flüssigster und meisterhafter Malerei: in einen inneren Bezirk. Eine lösende und leicht-traurige Stimmung wird lebendig, wie sich die Frau über die Dünen heimwärts hebt.

Als letztes dieser Reihe: der „Bauer in den Dünen“. Fast wie ein Bauer Leibls. Doch bald bleibt unser Auge haften; weidet nicht mehr bloß rein die Oberfläche in Farben, Licht und Schatten ab, schmeckt nicht mehr nur Valeur und Ton, die Luft im Raum, des Horizontes Weite: sondern kreist um den Kopf, die Hände und den Körper des Alten. So ähnlich, wie bei Rembrandt nach allem Sehen und Genießen der Farben und des Lichtes, der Schattenwärme und der weichen Luft, des ganzen Ambiente um den Greis, das Auge Abb. 147.

an jenem alten Tobias haften blieb, um ihm durch sein Gehaben in sein Herz zu sehen: so sieht man hier schließlich diesen alten Bauern als das Herz des Bildes. Verarbeitet und alt ist er. Und sitzt und ruht. Und sinnt so vor sich hin. Ein alter Mann. Viel wird er nicht zu denken haben. Und hat sicher der stupiden Stunden Leibl'schen Daseins in seinem Leben mehr gehabt, als solche innerer Ergriffenheit. Und Liebermann „höht" ihn auch gar nicht auf. Doch es ist ein alter, müder Mensch. Ein Mensch schließlich, wie wir. Und dieses allgemeine Menschenschicksal des alt- und müde-Werdens hebt ihn ein wenig ins Symbol. Nicht viel. Nicht sehr. Er bleibt dem Blick ja doch bald stumm. Hat nichts, als seine resigniert-gedrückte Müdigkeit. Doch jede Linie des Gesichtes sagt es, daß nicht das Auge nur, daß „ethisches Gefühl" hier mitgemalt hat. Doch was dies Mit-Gefühl des „Ethischen" erweckte, lag im Objekt, und drang von hier aus ein in das Bewußtsein Liebermanns, in dessen Herz. So schließt sich dann der Kreis, und so wird auch das naturalistische Bild zum „Zeiger der Seele" des Künstlers. Die Natur eben wird sein Maß. Und hat sie ihn tief ausgemessen, tief erfüllt, so war er „groß". —

Von hier aus hätte Liebermann dem deutschen Naturalismus Rembrandtsche Wege naturalistisch-innerer Wirklichkeiten weisen können. Daß er es nicht tat, sondern diesen Weg bald wieder gänzlich verließ, ist seine Grenze. Er ist ein Mensch geworden, der gerne alles „tiefere Gefühl" des Lebens für die Malerei leugnet und verleugnet. Er ist so weit gegangen, zu behaupten, daß in einem Stilleben genau so viel „Phantasie" sein könne, wie in einem Bilde Michelangelos oder Grünewalds. Das heißt, er hat den üblichen Bedeutungsinhalt des Wortes „Phantasie" willkürlich und selbstherrlich verändert, und hat damit ihr Wesen gefälscht, geschändet. Nicht bewußt zwar. Sondern in theoretischer Überspitzung des pleinairistischen Prinzipes hat er gemeint — und so manche meinen es ja heute noch mit ihm —, daß Farben, Lichter und Valeurs so wichtig seien, wie je ein Sachinhalt eines Bildes. Daß dies im Leben selber nicht der Fall ist, also auch in der Kunst nicht der Fall sein kann, haben wir schon an so vielen Werken erlebt. Daß Liebermann selbst nicht immer seelisch so eingestellt war, wie in jenem Jahre, in dem er aus „Simson und Dalila" eine Akrobaten-Szene machte; sondern daß er eine Schaffensperiode hatte, in der er hinter der farblichen Oberfläche des „Wie" auch in größerem Sinne allgemein Menschliches sah und erlebte, für ihn früher

versunkene und so bald wieder versinkende Glocken läuten hörte: das beweisen eben jene Bilder aus den neunziger Jahren. Er hätte vielleicht Größeres werden können, als der „König des deutschen Impressionismus", wenn sein Milieu ihn nicht verwöhnt, wenn sein Verstand ihn nicht zu theoretisch zugespitzter Pointierung des Prinzips verleitet hätte: wenn er naiver, unbewußter, „ungebildeter" gewesen wäre; wie Rembrandt.

So aber ist er der Gebildetsten und der Gescheitesten Einer. Geistreich, von geschliffenem Verstande; dabei klar, so weit ein starker Fühler das sein kann, über seinen Weg und seinen Bezirk. Einseitig in den künstlerischen Ansichten, wie nur je Einer; aber mit dem Rechte des Schaffenden, der seiner Seele fernhält, was der Konzeption zu schaden vermöchte. Dabei der gewandteste Dialektiker. Wenn man seine theoretischen Behauptungen liest, könnte man wirklich glauben, daß neben seiner eigenen Schaffensweise keine andere die Berechtigung der Existenz besitzt; so wie man dies glauben kann, so lange man Marées oder Fiedler liest. Nur daß Liebermann durch sein Schreiben der Entwicklung so viel genützt und geholfen hat, wie jene ihr schadeten, da die von ihm propagierte Anschauungsweise die lebendige, die im stetigen Entwicklungszuge Daseiende und damit Berechtigte war.

Daß er trotz allem nicht im Reiche der „Genialen" lebt, liegt daran, daß er ein „Sohn" war, kein „Vater". Er ist ein Mitglied jenes Anschauungskreises, dessen Begründer Manet war. Und hier tritt der Gesichtspunkt auf, daß, ganz abgesehen vom „Werk", ein Unterschied zwischen dem Bringer eines Neuen und dessen Propagator ist. Wie Raffael der Kleinere, der nicht-Geniale neben Michelangelo bleibt, weil er erst von dessen Schultern aus sein Werk geschaffen hat, weil er das wesentliche Resultat neuen Bemühens, das jener sich und der Zeit erkämpft hatte, ohne eigenes hartes Ringen übernahm; so übernahm Liebermann die Resultate des subjektiven Naturalismus aus dem Frankreich Manets und seiner Genossen. Nicht ohne ihnen eine nationale und persönliche Note zu geben: härter im Kern, nicht so leichthin beschwingt, zuweilen, wie wir sahen, erfüllter mit „deutschem Gemüte". Doch im Wesentlichen ein Zweiter. Und die Kunstgeschichte rückt, ebenso mit Recht, wie die Kulturgeschichte überhaupt, die ersten Verkünder auch an die erste Stelle. Denn deren seelische Leistung ist nach Intensität sowohl wie nach mutiger Unabhängigkeit die seltenere. Liebermann brachte eine neue künstlerische

Anschauungsweise, die er von genialen Verkündern innerlich übernommen hatte, einem Kreise, dem dies Neue noch unbekannt war; so wie die Apostel die ethische Lehre des Jesus von Nazareth in fremde Lande trugen. So bleibt er ein Herrscher, der ein geistiges Teilreich erobert und selbständig königlich verwaltet; doch er bleibt ein Apostel, ein Abgesendeter, ein Jünger und Bote eines Größeren.

Immerhin: was neben Liebermann in Deutschland noch an impressionistischer Malerei existiert, tritt neben seinem Gesamtwerk zurück. Der Zweitgrößte wäre Slevogt. Doch diesen, der im Wesentlichen seiner Schaffensart pleinairistischer Impressionist ist — wenn auch in manchen seiner lithographischen Blätter zur „Ilias" zuweilen andere, stärkere Töne, fast wie aus heroisch-romantischer Vergangenheit heraufklingen —, neben Liebermann ausführlicher zu charakterisieren, tut für eine entwicklungsgeschichtliche Überschau nicht Not. Er ist phantasiereicher und oft graziöser als Liebermann; sein Gesichtskreis ist oft weiter. Doch man hat vor seinen Bildern häufig das Gefühl, daß er zu geringe „Auslese" trifft. Wie Tage und Wochen, Monate und Jahre die Stunden verteilen, die frischen und die matten: sie finden ihn scheinbar alle immer in gleicher Weise bereit, den Pinsel zu rühren. So daß zuweilen fast mehr „Beruf" als „künstlerische Sendung" aus den Werken spricht, und das Fehlen tieferer seelischer Ergriffenheiten dann fast „Mode" werden läßt, was „Stil" sein sollte. Dies mag — wie bei so vielen anderen deutschen Impressionisten — daher begründet sein, daß Slevogt ein „Dritter" ist. Er war ja nicht der Bringer, der Verkünder des subjektiv-naturalistischen Stiles in Deutschland; denn dieser war Max Liebermann. Und da auch Liebermann selbst wieder, wie wir sahen, nicht der geniale Erste war, sondern den Stil aus Frankreich von den Erkämpfern der neuen Anschauung übernommen hatte, wird Slevogt zum Apostel eines Apostels. Und dies scheint eben nicht nur für die Intensität des Genusses, sondern auch für die der Schöpfung ausschlaggebend zu sein.

Doch das Innerste Slevogts war und ist gar nicht auf das „große Bild", sondern auf die Kleinform eingestellt: seine ergriffensten und ergreifendsten Werke sind die Kleinwerke der Zeichnungen. Nicht nur, daß hier vom sach-

lichen Inhalte aus echt konzipiert wird, nicht nur, daß das Geistreichste der Auffassung und ein Reichtum origineller Ideen die Gestaltungen tragen; auch das artistisch-Formale hat höchste Reife, Strich und Anordnung seltenste Künstlerschaft. Und wie in den meisten dieser Zeichnungen eine Fülle von Witz und Weisheit Figur, Form und flüssigste Bewegung gewinnt, ist oft höchsten Entzückens, frischester Freiheit, feinsten Genusses.

So bereichert Slevogt, und neben und unter ihm der breite Kreis der Anderen, die teils von Liebermann ausgingen, sich zum großen Teile jedoch unmittelbar aus der französischen Quelle Mut und Kraft zu freiem Schaffen holten, das Bild des deutschen subjektiven Naturalismus; doch sie geben seinem Wesentlichen kein neues Element hinzu.

Da wir nun in die Zeit eintreten, in der die „Wende" zum neuen Stile des zwanzigsten Jahrhunderts hin beginnt, wollen wir noch einige Namen jener Vielen erwähnen, die zwischen den Pfeilerstützen der Großen, von denen aus sich die Entwicklungsbogen spannen, im Schatten dieser Bogen lebten und leben. In Frankreich konnten wir derlei rein historische Ergänzungen durchaus vermeiden, weil wir dem täglichen Leben dort ferner stehen. Hier im deutschen Bereiche mag, mit zunehmender Stärke gegen die Gegenwart hin, manch ein Leser auf seinem Rechte bestehen, auch noch den Mittleren zu finden, den er sucht.

Da ist vorerst die Gruppe jener Klassizisten und Romantiker zu nennen, die — neben tüchtigeren Meistern, wie Rottmann, Wasmann oder Kersting — noch weit unter Malern wie Carstens, Cornelius und Rethel bleiben: Friedrich Overbeck, Wilhelm von Schadow, Philipp Veit, Julius Schnorr von Carolsfeld, Bonaventura Genelli und Josef Führich. Dann Karl Blechen, Franz Krüger und Ferdinand Waldmüller. Schließlich Friedrich Preller, Johann Wilhelm Schirmer, Alexander Calame, Eduard Steinle und Eduard Bendemann. Es ist eine bunte Gesellschaft teils tüchtigerer, teils flacherer Geister, deren teils relative, teils negative Werte heute doch alle bereits erloschen sind.

Nicht viel anders ist es mit der zweiten Gruppe, die sich dem „Realismus" nähert. Eduard und Paul Meyerheim, Karl Begas, Ferdinand von Rayski, Ludwig Knaus, Benjamin Vautier, Eduard von Gebhardt, Karl von Piloty,

Franz Defregger, Gabriel Max, Hans Makart, Michael Munkacsy, selbst Franz von Lenbach: sie sind alle der Gegenwart nicht mehr lebendig. Und auch die gewaltsame „Auferweckung“, die die Berliner „Jahrhundertausstellung“ vom Jahre 1906 mit diesem oder jenem versuchte, schlug gänzlich fehl. Mancher steht mit Wert „zu Buch“; doch er bleibt gestorben.

Je mehr wir uns nun der Gegenwart nähern, desto stärker tritt jener rein soziologische Gesichtspunkt hervor, der dem durchschnittlich tüchtigen Maler geradeso das Recht seiner Existenz zusprechen muß, wie dem durchschnittlich tüchtigen Arzt oder Ingenieur oder Rechtskundigen. Braucht die Gemeinschaft diese Männer, auch wenn sie keine Führer und Genies sind, zum geregelten Ablaufe ihrer materiellen Kultur, so kennt auch die geistige Kultur Bedürfnisse des Tages. Auch derjenige, dem nicht die Möglichkeit gegeben war, sich durch reichere Erfahrung ein schärferes Kunsturteil zu erwerben, und selbst derjenige, der durch den Zufall mangelnder natürlicher Veranlagung gar nicht die Fähigkeit besäße, seltenere Werte zu erkennen und zu schätzen: auch diese haben ihre Sehnsüchte, ihren seelischen Hunger nach ästhetischen Erlebnissen; mag der Grad des Wertes, der sie bereichert, auch kein besonders hoher sein. Und die Kultur hat, bei allem erzieherischen Bemühen, kein Recht, den Mitlebenden körperliche oder seelische Nahrung in jenem Existenzminimum zu verweigern, das als notwendig gefordert wird. Sie mag durch Volkskunsthäuser und Volksbildungsbestrebungen alles daran setzen, die Erfahrung der weiteren Gemeinschaft zu mehren, um ihr die Wertskala zu erhöhen. Solange aber die Vertreter einer exklusiven Kultur nicht auf bereits generationen-langes Bestehen von Volkshochschulen und Volkskunsthäusern hinweisen können, fehlt ihnen jede Berechtigung, die Möglichkeit einer erhöhten Gemeinschaftskultur und damit Gemeinschaftskunst zu leugnen.

Gleichwohl bleiben neben jenen Großen die Beliebten des Tages für erfahrenes Werturteil beträchtlich zurück. So steht etwa Hans Thoma, sobald er nicht als „bürgerlicher Romantiker“ zur wahrhaft inneren Freude auch der Erfahrenen seine reinen und lieben Mittelgebirgs-Landschaften malt, so weit unter jener Vierzahl der größeren „romantischen Klassizisten“, daß man zuweilen wünschen könnte, sein ganzes so großes religiöses und romantisch-sentimentales Oeuvre, mit Ausnahme vielleicht zweier oder dreier Stücke, restlos vernichten zu dürfen, eben um seine stillen und innigen Landschaften reiner

in das Blickfeld zu heben. Oder so ist etwa der Klang der Werke von Ludwig von Hofmann oder Franz von Stuck oder Fritz Böhle so rasch erstorben, daß sie reicherem Besitze kaum mehr ein Echo wecken.

Was dann die Gruppe der Neueren anlangt, so bewahren sie mitlebendem Kunstempfinden, das nicht immer nur auf Gipfeln wandern will, ihre stilleren Werte. So bleiben Wilhelm Trübner und Carl Schuch so Manchem liebe Weggenossen. So hatte Walter Leistikow von allem Anfang an seine Gemeinde, wie Lesser Ury sie verdientermaßen in den letzten Jahren gefunden hat. So malt Hans Baluschek aus tiefster menschlicher Ehrlichkeit und Ergriffenheit seine Bilder der Arbeit und der Arbeiter. So schuf Gotthard Kühl und so malten und malen so manche Andere vielen sehenden Augen zur Freude. So schätzen und lieben Manche Fritz von Uhde als den Maler, der das Religiöse naturalistisch bezwungen, Christus zu stiller Schlichtheit sozialisiert hat. Und daß etwa gerade Uhde der Aufrichtigsten und Ehrlichsten Einer war, dem jede Lüge des Theatralischen wider seine gute und schlichte Natur ging, hat er damit bewiesen, daß er gegen das Ende seines Lebens, als ihm das Religiöse vom Inneren her fremd wurde, diese Stoffe völlig aufgab; und ein reiner Impressionist wurde, um ein lügenloser Mensch zu bleiben. —

Eine besondere Art neben Liebermann hat noch Lovis Corinth. Er ist robuster, erdenschwerer und erdennaher als Liebermann. Kein Stadtkind, wie dieser; auf ostpreußischer, gewichtiger Erde gewachsen. Er wäre wohl, ein halbes Menschenalter später geboren, in seiner urwüchsigen Kraft ein starker Hebel des Modernsten geworden. So aber stellte ihn ein ungemäßer Zufall als modernen Jordaens in die leicht beschwingte, feinnervige und schnellebende Zeit des subjektiven Naturalismus. So mußte er, der mit urtümlich gebauten, reckenhaft gestellten Bildern begann, sich zum Elfenreigen der Töne und Valeurs des Pleinairismus, zum momentanen Sehen und Fassen des Impressionismus zwingen. Die Gegenwart, in der er lebte, wollte es. Und er folgt, so gut er kann. Seine Palette wird immer heller, sein derb-körperlicher „Griff“ wird milder, die Bilder werden aus dem Plastischen immer flächiger. Zuweilen rast der alte Sturm im Blut und füllt ein Bild mit rasselndem Lärm. Doch er ringt mit seiner Bärennatur, und zwingt seiner schweren Faust und dem dicken Handgelenk Leichtheit ab. Dabei bleiben aber trotzdem alle seine guten Bilder „trächtig“, der Schwere voll, breit im Gewicht; sinnlich strotzend, mit

der gesundesten Frechheit echter Erotik. Er ist einer der erdennahesten Künstler, nicht nur der Gegenwart; mit allen derben Fehlern seiner Tugenden, doch auch mit all der unverbrauchten Kraft des Landgeborenen, der standhält, wo er sich einmal hingestellt hat. So behauptet auch er neben Liebermann — in anderer Weise als der geistig beweglichere und feiner kultivierte Slevogt — seinen selbständigen Bezirk.

So lebt noch Mancher zur gerechten Liebe seines Kreises. Denn Bilder werden ja nicht nur gemalt, um in den Museen zu hängen. Die Museen sind die Hallen der Größten als Schulen der Gemeinschaft. Die Kleineren aber sollen im Bezirk der Freunde und in den Stuben der Bürger leben. Mag manches Mittelgut auch mitgehen; da beide einmal sterben, der Künstler wie der Amateur, gehören diese Bilder zum Kulturgut, das seine Bestimmung erfüllt, indem es von der mitlebenden Generation verbraucht wird, ohne mehr der folgenden überliefert zu werden.

Die Wende zum Expressionismus

Das Denken des Einzelnen, wie jenes werdender Wissenschaften pflegt in seiner Entwicklung drei Stadien zu durchlaufen. Das erste führt zu brutaler Verallgemeinerung, weil die Fülle und der Reichtum individueller Tatsachen noch nicht gekannt, noch nicht geahnt wird; so nennt etwa der Einzelne als Kind alle Männer „Onkel“, alle Frauen „Tanten“; so glauben die Wissenschaften in ihrem Kindheits-Stadium etwa an einen einmalig-vereinzelten „Ursprung des Lebens“, an Ein Menschen-Elternpaar, an Ein Urpaar aller Tiergattungen, aller Pflanzenspezien, an Eine Ursprache, an Einen Ursitz des Menschengeschlechtes, glauben an ein einmalig-erstes Prinzip hinter all den unzählbaren Tatsachen des Daseins. Das zweite Stadium pflegt dann im Gegenschlage eine schrankenlose Individualisierung zu bringen, die beim Einzelnen in den Sturm- und Drangjahren zur übertriebenen, oft anarchischen Überbetonung der unbedingten Eigenberechtigung führt; sich in den Wissenschaften einer unermüdlichen Sammlung der individuellen Einzeltatsachen zuwendet, die rein konstatierend und inventarisierend Erfahrung nach Erfahrung in unverbundenem Konglomerate nebeneinanderstellt. Das dritte Stadium endlich bringt dann in den Jahren überschauender Reife dem Einzelnen die Einsicht in den notwendigen Ausgleich zwischen den Ansprüchen des Individuums und jenen der Gemeinschaft, läßt ihn die gerechte Gleichung zwischen persönlicher Freiheit und sozialer Gebundenheit finden; und führt in den Wissenschaften zu einer nach systematischen Gesichtspunkten geordneten Gruppenbildung, die das Einzelne als solches kennt und in seiner Eigenart gelten läßt, doch auch seine Einordnung in ein Allgemeines, Übergeordnetes feststellt und anerkennt. So bestand etwa in der Wissenschaft der Chemie für die frühen Denker Alles noch aus Einem Elemente; die Folgezeiten führten dann die bloß konsta-

tierende Sammlung alles dessen, was sich der Erfahrung anbot, bis zum unterstwertigen Einzelnen in gleicher Intensität fort; bis reifere wissenschaftliche Gesinnung in der Aufstellung des „periodischen Systems der Elemente", das die chemischen Eigenschaften der Atome als periodische Funktionen ihrer Atomgewichte auffaßt, relativ geschiedene Gruppen geschaffen hat, die eine Übersicht gewährleisten, ohne gleichwohl das Einzelobjekt allzusehr zu vergewaltigen. So ist es immer ein Zeichen, daß sich eine Wissenschaft noch in unreifem Stadium befindet, wenn sie glaubt, sich gegen übergeordnete Begriffsbildungen und Einteilungen wehren zu müssen, und behauptet, daß sich der „Reichtum der Erscheinungen" nicht „in Fächer sperren" ließe. Und so wird es nun auch im Rahmen der Kunstwissenschaft — die gleichfalls mit brutalen Verallgemeinerungen begann, dann ihre rein konstatierende Sammlung bis zu Meistern siebzehnten Grades hinuntertrieb — auf dem heutigen Stande ihrer Ausbildung immer mehr notwendig, bestimmte, vom inneren Wesen der Kunstwerke hergeholte einteilende Gruppenbildungen festzuhalten, wenn nicht, bei umfassender gestellten Aufgaben, ein regelloses Nebeneinander und Ineinander jede Übersicht verschütten soll. Zwar muß die Einzelanalyse den Blick unermüdet immer wieder auch dem Einzelobjekte zuwenden. Doch wenn es sich um die Einordnung eines ganzen Künstlerwerkes in einen weiteren Entwicklungs-Umkreis handelt, muß auch der Kunstgeschichte billigerweise das Recht zugesprochen werden, durch geringe „Vergewaltigungen" dieses Einzelnen eine klarere Übersicht über die Gesamtentwicklung zu erkaufen.

Dazu kommt noch, daß eine konsequente Durchführung jenes Standpunktes, der nun wirklich jede individuelle Erfahrung auch mit einer individuellen Bezeichnung belegen wollte, eine Verständigung zwischen den Menschen überhaupt unmöglich machen würde. Denn dann dürfte man ja auch etwa nicht von einer „Eiche" oder von einer „Wiese" sprechen, sondern müßte sämtliche Individualmerkmale der jeweils gemeinten Objekte mitschleppen, müßte tausendfach die Bezeichnungen und die Beziehungen häufen, und würde bei weiterer Ausdehnung des wissenschaftlich zu behandelnden Aufgabengebietes schon vor der rein materiellen Unmöglichkeit dieses Verfahrens geistig völlig erlahmen. Und dies um so mehr, je ausgesprochener individuelle Merkmale in einem Komplex wirksam werden: am allerstärksten also gerade bei Kunstwerken, von deren Entstehung her ja das Individuell-Einmalige eine um so größere Rolle

spielt, je bedeutender die einzelne Künstlerpersönlichkeit ist. Soll also ein weiteres Thema dieses Bezirkes behandelt werden, so darf auch von diesem Gesichtspunkte aus eine relativ möglichst gerechte Gleichung zwischen den Ansprüchen des einzelnen Künstlers und jener weiterer Gruppen Billigung und Anerkenntnis erwarten.

Dabei muß man sich nur der Einsicht versichert halten, daß die mannigfachsten Übergänge die Grenzen jeder derartigen „Einteilung" überfließen. Doch so wie man ja auch keine klare Grenzlinie etwa zwischen „Reptilien" und „Vögeln" ziehen kann und dennoch, um selbst einen Überblick zu gewinnen und zur gegenseitigen Verständigung, von diesen Arten als durchaus verschiedenen redet; oder wie man etwa von dem Sonnenspektrum wohl weiß, daß seine Farben nur in schmalsten Zonen „rein" vorhanden sind, sich weitaus überwiegend aber nur gemischt mit Tönungen der Nachbarfarben finden: man aber gleichwohl, wenn man die Tausende der vorhandenen Nuancen beherrschen will, sagen kann und sagen muß, daß es aus den Farben Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau und Violett „bestehe", und eben von diesen Farben als scheinbar klar voneinander unterschiedenen reden muß: ebenso wird auch allem seelischen Geschehen, und seinem verwirrt-durcheinandergehenden Charakter gegenüber ganz besonders, eine „skelettierende" Teilung in Fächer und Rubriken zur Übersicht notwendig. —

In eben diesem Sinne stellt sich auch Edvard Munch, der im Jahre 1863 zu Loiten in Norwegen geboren ist, in das deutsch-nordische Zeitalter der „Wende" vom subjektiven Naturalismus zum Expressionismus ein. Er hält hier den Platz, den Cézanne in Frankreich füllte. Wenn er in Deutschland nicht zu jener weiten Wirkung gelangt ist, die Cézanne in Frankreich gewann, so liegt der Grund einmal darin, daß sich die Wendezeit auch im deutschen Bereiche zum großen Teil an Cézanne und van Gogh orientierte; und daß weiterhin Munch jener Geschlossenheit des Schaffens und jener Größe als Persönlichkeit durchaus entbehrt, die sowohl Cézanne wie auch van Gogh, dieser in seinen letzten Schaffensjahren, zeigen. —

Man vergegenwärtige sich auch hier wieder, von welchen Voraussetzungen aus und mit welcher Grundtendenz die „neue Zeit" auf allen Gefühlsgebieten heraufkam. Wir kennen bereits aus dem französischen Bereiche das Allgemeine der unmittelbar voraufgehenden und noch lange nachwirkenden Zeitlage, die

wir in ihrer Überfeinerung und Dekadenz durch mannigfache Beispiele belegen konnten; und wir kennen auch bereits, gleichfalls von Frankreich her, die neue Tendenz als die der Zusammenfassung und der Kraft, die wieder gelten sollten. Zur Charakterisierung dieses Allgemeinen und zur Verlebendigung der Erinnerung sei noch eine Parallele aus dem musikalischen Bereiche gebracht. Auch hier kam, wie in allen Künsten, das neue Rufwort der Kraft gegen eine Zeit der Überkultivierung, die äußersten Grades war. So gibt es Kompositionen, etwa von Debussy oder Schönberg, die in der Überfeinerung ihrer Nuancierungen so weit getrieben sind, daß sie in ihrem Grundgefühle den zerfallenden, spät-pleinairistischen Bildern durchaus ähneln. Es finden sich dabei zugunsten feinster Klang-Sensationen — in den „Drei Klavierstücken" Arnold Schönbergs, opus 11 — Anweisungen wie etwa jene, die tonloses Niederdrücken der Tasten eines Vierklanges verlangen, damit das Ohr bloß das „Mitschwingen" dieser vom Dämpfer gelösten Saiten höre, wenn mit der anderen Hand, pianissimo, klangverwandte Töne angeschlagen werden. — Es ist verständlich, daß einer derartigen Verfeinerung des Hörens die übliche Teilung der Oktave in zwölf Tonstufen zu brutal scheinen, zu abrupte und zu wenig einander angenäherte Möglichkeiten des Fortschreitens von einem Ton zum andern bieten mußte. Deshalb versuchen diese Musiker, genau so, wie die späten Pleinairisten mit den leisesten Valeurverschiebungen von einer Nuance in die andere überglitten, auch eine chromatische Tonleiter herzustellen, die die Nachbartöne mit möglichster Kontinuität ineinander überführt, so enge wie nur möglich aneinanderrückt. Und so schlagen sie eine Teilung der Oktave in zwanzig, Busoni gar in sechsunddreißig, ja französische futuristische Musiker selbst in fünfzig Teilstufen vor, so daß sich in den früheren Tonschritt etwa von c nach cis noch nahezu fünf Teiltöne einschieben würden, die eine weitaus feinere Ton- und Klangdifferenzierung erreichen ließen. — War so auch hier im musikalischen Bereiche die Valeur-Verfeinerung des Tones zum kaum mehr Unterscheidbaren benachbarter Stufen geführt worden, so kam auch hier der krasse Gegenwurf „kubistischer" Vergröberung und Verstärkung zu gebauterer Kraft durch die abrupte Ausschaltung aller Valeurs und Zwischenstufen. War den überkultivierten Pleinairisten der Musik die übliche zwölftönige Oktave zu grob geteilt, so galt dieselbe Skala den neuen musikalischen „Kubisten" als zu „fein". Sie schalteten aus ihr auch noch alle Zwischenstufen der bisher üblichen Halb-

tonschritte aus, und propagierten die „Ganzton-Skala“: c, d, e, fis, gis, ais, c. Nur sechs Teiltöne sollten innerhalb der Oktave Geltung behalten. Es wird dadurch ein schlagend-abrupter Ablauf der Passagen, eine verstärkte Hanebüchenheit der Akkorde und Harmonien: eben ein verstärkter Kraft-Eindruck bereits von der tonalen Grundlage aus erreicht — und sollte dabei auch, wie im Kubismus der Maler, selbst einige Brutalität mit am Werke sein. Kommt dazu noch an die Stelle der „Klangmalerei“ des Orchesters und der Instrumente wieder der gefaßte Rhythmus, die gebaute Melodie, einheitliche Grundharmonien: so ist die Parallele mit den allgemeinen Bestrebungen der Malerei deutlich, die an die Stelle der Valeurs die volle Farbe und die feste Form, an die Stelle der gleichgültigen Bildinhalte die bedeutend sprechenden Themen und an die Stelle willkürlicher Anordnung die fest gebaute Komposition zu setzen strebt. —

Auch Edvard Munch fügt sich mit seinen ersten Werken dem allgemeinen Zuge der Entwicklung ein. Er beginnt als etwa Zwanzigjähriger mit gesicherten, objektiv-naturalistischen Bildern; und er geht, Mitte seiner Zwanzigerjahre, unter dem Einfluß der französischen Pleinairisten und Impressionisten zu einer locker gebauten und rascher erstellten Bildhaltung über. Seine Werke aus diesen zwei Perioden sind so typisch, daß sich eine nähere Besprechung erübrigt. Bloß sei, des Kontrastes mit dem Folgenden wegen, die „Straße in Kristiania“ vom Jahre 1889 abgebildet. Das Motiv eines Regentages vor Park und Häusern wird im verhängten, trüben Licht, mit seiner dichten und feuchten Luft pleinairistisch-impressionistisch aufgenommen. Die verfeinerten Valeurschritte, die Tönungen der Luftperspektive führen sanft und milde in die Tiefe, die umhüllten Farben des Grün und Gelb und Grau einen sich in die lockere Bildhaltung. Die Formen sind zum größten Teile locker-verwischt; nur im Vordergrunde weisen einige Figuren auf das unmittelbar Kommende kräftigeren Zusammenschlusses.

Abb. 149.

Noch dasselbe Jahr 1889 bringt in den „Mädchen auf der Brücke“ das breiter Gefaßte des Gefühles. Die entschiedene Sammlung zu geschlossener Form und zur verstärkten und vereinheitlichten Farbe ist völlig deutlich. Ein gesicherter Weg, vom Geländer der Brücke geleitet, führt klar in die Tiefe; das Raumganze steht so als ein Gebauteres, Volleres da. Die geschlossene Bahn der Parkmauer mit den in kubistische Großform gefaßten Häusern und Bäumen;

Abb. 149.

das Hingestellte und Zusammengepreßte aller früheren Tönungen, Valeurs, Kleinformen, Verschieblichkeiten: die geruhigte Wasseroberfläche, die gesammelten Spiegelbilder in ihr; die klar umgrenzten Formen der drei Mädchen in ihren Kleidern, weiß, rot, grün; der bereinigte Himmel, gegen den die bestimmten Konturen der Formen stehen: alles ist, völlig entsprechend dem Wege Cézannes, im Dienste der Erstellung der geschlossenen Form, als Frucht eines gefaßteren, stärkeren Gefühles gewonnen. So kommt von der Sammlung alles Gegebenen zu größeren und dabei doch relativ weichen Komplexen ein dumpf Gedrücktes, lastend-Lagerndes einer in großem Sinne etwas schwermütigen Stimmung zustande.

Damit ist jedoch der Bildinhalt erfüllt. Man muß sich hüten, neben diesem schwer Getragenen der ganzen Bildstimmung nun noch rein „literarische" Auswertungen zu geben, die bei keinem anderen Maler der Gegenwart so üblich geworden sind, wie gerade bei Munch, und die auch keinen so geschädigt haben, wie diesen. Doch auch im Allgemeinen erweist das dichte Gestrüpp literarischer Paraphrasen, das sich in den meisten Schriften über die Neue Malerei findet, die Unsicherheit der Interpreten gegenüber der neuartigen Bildformung. Rein visuell gewohntes Erleben steht den inhaltlich-expressionistischen Bildern noch unangepaßt gegenüber, findet am Farblichen nicht mehr sein volles Genügen und fühlt gleichzeitig, daß dieses auch für den Maler nicht mehr Kern der Konzeption war. Andererseits aber fehlt noch die Fähigkeit, Inhaltliches und Formales auf seinen Gefühlsgehalt sicher zu beziehen. So füllen Eigen-Phantasien des Beschauers die leeren Pausen des Erlebens, weben ein Netz willkürlicher Assoziationen, in denen dann das Bild locker und ohne die Möglichkeit sicheren Erfassens hängt. Diese Art des Bildgenusses und der Bildbeschreibung aber müßte dazu führen, die gesamte Gestaltungsweise des Expressionismus bereits in ihren Anfangsstadien rettungslos zu diskreditieren. Jedem dichterischen Dilettantismus würde damit im Erleben und in der Analyse expressionistisch umgeformter Bildwerke die weiteste Bahn geöffnet. Doppelt aber und mehrfach muß gerade vor naturfernen Gestaltungen jener wichtigste Grundsatz gerechter Bildanalyse beachtet werden, der fordert, daß der Erlebende auf das Strengste nur mit jenen Gefühlen dem Bilde antworte, die, völlig abgesehen von eigenen Bewußtseinsinhalten, in dem vorliegenden Werke auch wirklich gebracht sind. Jener fundamentale

Unterschied zwischen der Verursachung eines Erlebnisses und zwischen der Auslösung bereits vorhandener eigener Phantasien ist hier der Kern gerechter Einstellung. Wenn eine Mutter, die ihr einziges Kind verloren hat, vor dem schlechtesten Bilde, in dem ein totes Kind gemalt ist, die ganze Fülle und Intensität eigener Schmerzesspannungen frei werden läßt, und dann diese Erschütterungstiefe dem Werke zuschreibt: dann verliert ihr Urteil über das Bild, trotz aller zugrundeliegenden seelischen Bewegtheit, für jeden Anderen jeglichen Wert. Denn dann ist sie dem Werk ebenso nicht gerecht geworden, wie wenn, im Gegensinne, eine taube Seele vor Michelangelo oder Grünewald nicht die Kraft findet, sich zur Intensität der gebrachten Gestaltung zu erhöhen. Beide haben das Kunstwerk „nicht verstanden", beide sind den Formungen nicht „gerecht" geworden.

So muß als unverrückbarer Grundsatz jenes von Gustav v. Allesch zuerst festgestellte und klar formulierte „Erfüllungs-Prinzip" gelten, das besagt, daß wirklich jene, aber nur jene Gefühle an einem Kunstwerke erlebt werden dürfen, die in dem Werke selbst, sei es farblich oder inhaltlich oder formal, unzweideutig nachgewiesen werden können; die also in ihm ihre volle und restlose „Erfüllung" finden. Gerade jetzt, wo in der Folge, wie wir bei Hodler sehen werden, die größten und weitesten Allgemeingefühle in den Gestaltungskreis und das Formungsbemühen der Künstler treten, muß diese Voraussetzung für das Nacherleben expressionistischer Kunstwerke aufs strengste festgehalten werden. Es mag dabei dichterischer Begabung unbenommen bleiben, sich, ebenso wie aus der Natur, auch aus irgendeinem Kunstwerke Anregung zu schöpferischer Produktion zu holen, und den Bildgehalt dann zu übersteigern oder zu vertiefen. Doch wenn die „neue Malerei" nicht wieder völlig zu jener „literarischen" Versumpfung der kunstgeschichtlichen oder der kunstpsychologischen Erläuterungen und Analysen verleiten soll, aus der diese in den letzten Jahrzehnten durch eine ernste Kunstkritik herausgeführt wurden, dann müssen eben diese Bild-Erläuterungen derartige Fehlwege von allem Anfang an strenge vermeiden. Und so mag auch jedes Wort, das hier weiterhin, und besonders in der Folge dann bei Hodler, über den Gefühlsinhalt der Bildwerke gesagt werden wird, auf das Peinlichste und Genaueste an diesen Bildinhalten selbst nachgeprüft werden. Irrungen mögen in neuen Zeiten unterlaufen. Aber die Tendenz aller Nacherlebnisse und aller Analysen muß mit stärkster Energie

auf das Ausschalten aller „Auslösungen“ seelischer Vor-Vorhandenheiten des Beschauers, die im Bilde nicht belegbar sind, gerichtet bleiben. —

So scheint also Munch mit dem Bilde der „Drei Mädchen auf der Brücke“ bereits im Jahre 1889, in der zweiten Hälfte seiner zwanziger Jahre, am ersten Ziele angelangt. Die Form ist gesammelt, die Farbe zu starken Komplexen zusammengeschlossen, das Bild in seiner Materie „gebaut“. Nun hieße es, diese zu dumpfer Stärke gesammelte Form im Sinne großer Gefühlsinhalte zum Ausdruck zu zwingen.

Da beginnt Munch von Neuem. Als hätte er das Gefühl gehabt, zum Umbau der Großform noch nicht genügende innere Stärke zu besitzen, beginnt er, diese Großform wieder zu zerstücken; als wäre, was er eben gesammelt, durch diese Sammlung seinem Inneren erstorben, beginnt er, es von der Detailform aus wieder zu „verlebendigen“. Dabei tritt das ehemals geübte Kleinleben des Bildes neuerlich in Erscheinung: Impressionismen und Pleinairismen treten in Form und Farbe wieder in das Bild ein. Doch nicht etwa, daß die nun und in der Folge entstehenden Werke in wiederholtem, einheitlichem Zuge die vorhergehende Entwicklung nochmals erfüllten. Sondern in regellosem Durcheinander stehen in ihnen die bereits einmal gebrachten Durchgangsformen immer wieder da. Lockere Bildungen finden sich neben festen; feine, fast süße Naturalismen werden neben starken expressionistischen Versuchen geschaffen; dekorative, zuweilen völlig „kunstgewerblich“ verflachte Bildungen stoßen mit kühnsten impressionistischen Fixierungen zusammen. Munchs Weg ist wechselnder, unsicherer, unstetei als der aller anderen modernen Maler. Die Wendezeit hat ihn anscheinend völlig entwurzelt. Er vergißt von einem Bild zum nächsten, was er wollte, erstrebte, erkämpfte. War es schon auffällig, daß der objektive Naturalismus des Bildnisses von „Hans Jäger“, der subjektive Naturalismus der „Straße in Kristiania“ und die den Expressionismus vorbereitende Formsammlung in den „drei Mädchen auf der Brücke“, alle drei im gleichen Jahre 1889 leben konnten; so gibt sich Munch in der Folge dem Sirenen-Wechselgesange dieser drei Einstellungen willenlos jeweils hin, sowie sie, sei es vom Milieu, sei es von der inneren Stimmung, sei es vom Objekt her rufen. Das chronologische Durchleben seines Werkes wird zum erschütterndsten Eindruck: zum Bilde eines Menschen, der trotz allen immer wieder wiederholten Mühen, den eigenen festen Weg zu finden und zu formen, bei sich und beim Nacherlebenden

wurzellos bleibt, weil er dem Schicksal neben stärkstem Kampf stets auch willenlosestes Gewähren bietet. Und so wird Munch zum Beispiele einer Künstlernatur, die zu wenig selbstbeschränkt in jener eifersüchtigen Wahrung eigenwilliger Einseitigkeit war, die zuweilen zwar Künstler zu ichsüchtigen und engherzigen Zeugen für ihr einmalig-einziges Kunstwollen macht; die aber andererseits vor jener tragischen Haltlosigkeit bewahrt, der Munch im Ganzen völlig erlegen ist.

So muß auch jeder Versuch einer inneren „Ordnung" des Gesamtwerkes von Munch fehlschlagen. Selbst dann, wenn man sich nicht peinlich an die Daten der Bilder hält, sondern die auch im Leben des Einzelnen unvermeidbaren Ermüdungs-Reaktionen nach gewaltsamen revolutionären Vorstößen weit in Betracht zieht, selbst dann wird es unmöglich, eine innere Entwicklung seines Schaffens zu geben. So mögen denn ohne jeden Versuch einer solchen, Munchs Wesen im Innersten ungemäßen Reihung, einige Bilder aus dem fünfunddreißigjährigen Schaffen des heute Fünfundfünfzigjährigen gezeigt und besprochen werden. —

Der „Kuß" vom Jahre 1892 gibt ein Beispiel jener innerlichen Verlebendigung der Kleinform, die nach deren Sammlung in den „drei Mädchen auf der Brücke" vom Jahre 1889 abermals einsetzte. Verschieblich und ungleichgewichtig komponiert, im Stärkeren der Umarmung zu naturalistisch heftigerer Bewegung gebracht, im Plötzlichen des Umfangens noch durch die Schiefe des Vorhanges verstärkt, durch die Neigung des Frauenkopfes dem Momentanen plötzlich entschlossener Hingebung genähert; das farblich Leichte und Hellere des Bildes noch durch das fast völlig wieder zum Pleinairistischen Geführte der durch die Fensterscheibe gesehenen Straße mit Baum, Häusern, Wagen und Menschen verstärkt: im völlig Verschieblichen und Ungleichgewichtigen so der Komposition wie der Malerei wird das eben überwundene Stadium französisch-impressionistischer Bildhaltung wieder gesucht. Und zum Teil auch gefunden. Dabei gibt gerade das in-die-Ecke-Rücken des Motives dem Bilde seinen stärksten Reiz: das Nicht-Zeigen des „Kusses", der ja in diesem Bilde in Wirklichkeit zu einem anschmiegenden Lehnen des Frauenkopfes an die Schulter des Geliebten und zu behütend-beruhigendem Darüberneigen des Mannes wird. Abb. 150.

Munch hat das gleiche Thema noch zweimal behandelt; im Jahre 1895 in einer Radierung und im Jahre 1897 in einem Holzschnitte. Die Radierung Abb. 151.

rückt in wiederum stärkerer Sammlung der Großform und des Details das Paar in die Mitte des Bildes, vereinfacht den Straßen-Hintergrund fast zur glatten Folie und rahmt die Menschen durch den dunklen Vorhang. Das Bild steht, bei allem locker-Weichen der Körper, fester im Bau. Das weich-schmiegsam Innige der im Gefühle vollen Formen ist verstärkt. Ein Zueinandergehen und In-sich-Neigen ist durch die geschlossen um die beiden Oberkörper und Köpfe herumgeführte Form, durch das Ineinanderschmiegen und Aneinanderhaften der vier Arme, durch das dem Strecken der Frau umhüllend Entgegenkommende der Körperneigung des Mannes warm und reich gegeben. Wiederum ein stiller Komplex, von jener breiten, etwas schwerfälligen Lyrik, die schon, vor der Wieder-Verlebendigung der pleinairistisch-impressionistischen Bildhaltung in der ersten Darstellung des „Kusses“, das dumpfe Lasten der Brücken-Landschaft gebracht hatte.

Abb. 152. Die dritte Fassung, der Holzschnitt vom Jahre 1897, „vereinfacht“ abermals. In dem dunklen Komplex der beiden Körper sprechen nur ganz dünne Armkonturen und die hellen Flecken der Hände und der Gesichter. So liegt die Neigestimmung wesentlich im Umriß. Wiederum ist ein bleibend liedhaftes Gefühl, ein passiv-versunkenes Bleiben gesucht und erstrebt. Nur daß hier die Vereinfachung der Form zur leeren Schale geworden ist. Der Umriß wirkt im Zufälligen der Ausbuchtung um Gesäß und Hüften des Mannes gelinde komisch, die Gesten, nach ihren dünnen Konturen auf ihr Inneres erfühlt, bleiben leere Zufallskurven, der weiße Fleck der Gesichter gibt direktem Schauen ein peinliches Ineinanderfließen zweier Körperformen: so daß nichts bleibt, als die rein dekorative Wirkung eines Schattenrisses halb ornamentaler Gestalt. Lagen schon bei den beiden ersten Fassungen die Kerben auf der Wertskala nicht sehr hoch, so ist die Kerbe dieser Darstellung — wenn man dem Bilde wohl will — bis auf den Nullpunkt hinabgesunken.

Nimmt man hinzu, daß das Thema des Mund-Kusses zweier erwachsener Menschen an sich wohl literarisch wirksam, aber nicht bildhaft ist, weil einmal die zufällige rein formale Hemmung des Begegnens zweier Profillinien mit ihren vorspringenden Nasenrücken, die einander „ausweichen“ müssen, den Vorgang leicht ins Banale zieht; und weil zum anderen bei einem Bilde der Mund in seiner räumlichen Kleinheit als Verschmelzungsstelle zweier Liebenden niemals in innerlich gerechtem Verhältnis zur Größe und Innigkeit der Emp-

findung stehen kann: so wird auch klar, warum die großen Künstler der Vergangenheit — wie etwa van Eyck im Verlöbnisbilde des Arnolfini oder Tizian in der Allegorie des d'Avalos oder Rembrandt im Bilde von Boas und Ruth — diese Fassung des Themas fast durchaus vermieden haben. Will man die große Liebe zweier Menschen im seelischen Sinne malen, so wird gerade die trotz allem noch hart an der physiologisch-tierhaften Vereinigung stehende Zweiheit im bildlichen Kusse immer versagen. Deshalb ist es auch Munch nicht gelungen, den „naturalistischen" Eindruck, der trotz aller „Stilisierung" selbst der fast bloß mehr dekorativ-flächigen Fassung des Holzschnittes zum großen Teile noch anhängt, in wesentlichem Sinne expressionistisch zu bezwingen.

Daß Munch, nicht nur in diesem Falle, sondern vielfach, von einem einmal gestellten und versuchten Thema nicht „loskam", zeigt vorerst, daß er vor den früheren Formulierungen selbst das Gefühl gehabt haben muß, sie noch nicht restlos in dem gewollten Sinne gelöst zu haben. Es wäre dies, wie bei so vielen Übergangsmeistern, wie etwa auch bei Cézanne, nur ein Zeiger für jene Stetigkeit der Entwicklung, die sich aus dem gleichen wiederholten Bildthema Stufen für den neuen Weg erbaut. Voraussetzung für derartiges Verhalten ist aber, daß stets mit jeder neuen Formulierung auch ein Schritt weiter zum jeweiligen Ziele hin getan wird. Daß dies bei Munch nicht der Fall ist, erweist, neben seinem ganzen Schaffen, etwa die Bilderfolge des „kranken Mädchens". Munch läßt hier im Jahre 1896 beim feinsinnigsten und reichsten Naturalismus enden, was er in einer verlorengegangenen Fassung vom Jahre 1885, sicherlich also auch bereits naturalistisch, begonnen hatte. So zeigt diese Beibehaltung früherer Bildaufgaben und die Wiederholung ältester eigener Themen — in Verbindung mit den inhaltlich großkompositorischen, durchaus mißlungenen Spätversuchen Munchs — viel mehr die Unfruchtbarkeit der Bild-Phantasie, die Munch schwer fesselte. Sie nahm ihm damit trotz seiner jüngeren Jahre auch die Möglichkeit, die Stufe, die Cézanne als Fünfzigjähriger bereits gegründet, und die er selbst als Dreißigjähriger bereits erreicht hatte, wesentlich zu überschreiten. —

Das Thema von „Mann und Weib" fesselt, neben der Landschaft und dem Porträt, Munch immer wieder. Er faßt es nicht gerade seelisch hoch. Es sind durchaus die Beziehungen des leiblichen Beisammenseins zweier Körperwesen, im Kusse, in der Umarmung, im Nebeneinanderstehen. Und wenn er

„die Frau“ oder „das Mädchen“ allein gestaltet, wenn er etwa — in einem plakatmäßig-flachen Bilde — ihre „innere Stimme“ zu fassen sucht, so ist es immer die Stimme des Körpers, niemals die der Seele, die er hört. Munch hat seine Auffassung der Frau als eines monomanischen Geschlechtswesens in einer kleinen, geradezu albernen Erzählung von „Alpha und Omega“ auch literarisch ausgedeutet und sie mit — formal wie inhaltlich — nicht ganz sauberen Lithographien versehen. Seine Weibanschauung ist im Kerne fast die klischeehaft-banale längst vergangener Unterhaltungsliteratur unserer Väter, die heutigem Menschentum, heutiger Frauenauffassung und Liebesart nicht mehr lebendig wird.

Abb. 153. In diesem banalen Sinne lithographiert er, im Jahre 1896, etwa die „Eifersucht“; und in diesem Sinne lautet eine, nicht der gemalten, aber wohl der „gemeinten“ Gesinnung des Bildes entsprechende Analyse eines seiner Biographen, der Munch auch als Menschen gut kennt: „Das Weib ist der Vampyr, der das Blut des Mannes saugt. Es umfängt ihn. Die Haare sind wie ein Netz, das sich über ihn breitet. Und er versinkt in der Umarmung, die ihm den Atem raubt. Sie nimmt ihm die Kräfte und geht hin, dem anderen zu folgen. Er starrt ins Leere, und vor seinem inneren Auge erscheint ihr Bild, wie sie dem anderen sich gibt. Die Geschlechter bleiben einander in Ewigkeit fremd. Das Weib ist dem Manne die große Sphinx. Viele Wesen leben ihm in dem einen. Sie ist eine andere heut, eine andere morgen. Lüsterne Begierde, schweifende Sehnsucht, mütterliches Verstehen. Eins und das andere. Und sie zeigt bald diese, bald jene Gestalt“ (Glaser, Munch, Bruno Cassirer 1917, Seite 36).

Die bildmäßige Wahrheit: „Eifersucht“ ist als Ausdrucksgefühl n i c h t m a l b a r. Da eifersüchtige Stimmung im Leben des Menschen keine s p e z i f i s c h e n A u s d r u c k s g e s t e n kennt, sondern in einer inneren Zerrüttung eigentümlich gallig-hassender Art besteht, kann sie liniensymbolisch oder formsymbolisch nicht gestaltet werden. Prüft man nun das naturalistische Gesicht des Mannes links auf seinen Ausdruckscharakter, so bedeutet es „Zusammenbruch“, „Verzweiflung“, entsetzliche Enttäuschung. Ob sich dieses seelische Débâcle aber auf den Verlust des „Weibes“, oder des Vermögens, oder der Gesundheit, oder des Lebens bei einem Todesurteil bezieht, kann unmöglich „erfüllend“ festgestellt werden. So muß auch Munch den sachlich-seelischen Inhalt, da er symbolmäßig nicht faßbar ist, durch das gerade gemeinte „Beispiel“ in der

rechten Bildhälfte „illustrieren“. Daß dabei dieses Menschenpaar, und besonders die weibliche Figur, ins Dienstbarste, „Kitschigste“ geraten, daß die Körperformen, schwach und öde, auch Schwächstes und Ödestes des Innerlichen geben, daß alles andere leer-dekorativ wird, wie der Körperumriß des Mannes, so die vegetabilischen Gebilde: zeigt nur, daß Munch im Naturalistischen des Entsetzens-Kopfes stärker war, als im symbolhaft Gewollten der Erläuterung. Das Bild bleibt aber im Ganzen ein schales, der „Vampyr“ ein „ungefährlichstes“ Erlebnis, das keineswegs auch nur annähernd jene Erschütterung vermittelt, die ein im Seelischen wenig widerstandsfähiger Mensch bei diesem sachlichen Erleben zuweilen haben mag. Da nun, wie wir sooft schon sahen, ein Zweifaches den großen Künstler macht: einmal besondere Tiefe und Seltenheit des Gefühles; und zum anderen die Fähigkeit, auch dem Nacherlebenden dieses Gefühl durch die Bildformen zu vermitteln: versagt hier Munch in Beidem. Denn weder ist das sachliche Gefühl seltenerem Erleben gemäß; noch auch die Formung zwingender Gewalten voll.

Zu welchem Tiefstand des Niveaus aber, im Formalen wie im Inhaltlichen, Munch mit dieser „Weibauffassung“ sinken kann, mögen noch zwei Beispiele erweisen. Für den formalen Bezirk die schon erwähnte Radierung „Die Stimme“ aus dem Jahre 1895. Ins Leerste sind die Körperformen des Mädchens abbreviiert. Fast geometrische Kurven geben das Stumpfeste unlebendigsten Eindruckes. Ein Nichts des Gefühles spricht aus diesen fast dilettantisch hingeschriebenen Bogenformen der Hüften, der Taille, der Arme und des Schulterbogens. Der Kopf auf seinem toten, ungefühlten Hals, die leere Kreisfläche des Hutes führen zu dem im Billigsten durch einen „sinnlichen“ Mund und durch „große“ Augen „gefüllten“ Gesicht. Die Folie der Bäume gerät ins plakatmäßig Dürre, die Reste des Landschaftlichen und der Wolken führen sie zum Eindrucke eines leeren Bretterzaunes. Das „weite Meer“, das sich billigerweise anschließen muß, bleibt tote Schicht, dekoratives Papier-Blatt, durch den Kahn kindlich „gedeutet“. Alle Linien und alle Formen sprechen in einer fast vor-künstlerischen Leere von einer gänzlich schwachen, formal sterilen seelischen Verfassung.

Abb. 50.

Konnte so, vom unbeherrschten Laufenlassen des Gefühles in künstlerisch leere Stunden, das Formale weit in negativen Wertbezirk sinken, so führte das seelisch Inhaltliche seiner Auffassung des „Weibes“ Munch im gleichen Jahre

1895 zu seiner, zu so unverständlichem Ruhme gelangten Lithographie der „Madonna". Er benennt diese Gestaltung mit dem kirchlichen Namen. Nun mag man Religiösem noch so abweisend gegenüberstehen, man mag im besonderen die katholische Religion und Kirche für eines der verderblichsten und entsetzlichsten Geschenke halten, die der Orient je dem germanischen Norden gebracht hat: man soll und darf als großer Künstler nicht derart ins Gewöhnlichste entgleiten, und dabei den Gedanken des Weibes an sich, das dem Manne heute mehr sein will, als die Beischläferin des alten Testamentes, wie auch den Gedanken des Muttergottesseins in eine derartig banale Gestaltung binden. Wo die in flachster Biegung ihres sich bietenden Körpers aufstehende Frau, mit den gewöhnlichst-sinnlichen Mund- und Augenformen billigster Theaterschminke, „umwallt" von den leeren, öden Kurven dieser Haare — sich von Samenzellen umkreisen läßt, und den „Embryo" neben sich nimmt. Nicht daß dabei etwa jener Kulturlüge das Wort geredet werden soll, die den erotischen Komplex aus dem Kunstschaffen ausschalten möchte, so wie sie ihn — als Folge der leben-negierend-dekadenten Religion des Christentumes — im wirklichen Leben zu verbergen bemüht ist. Denn so wesentlich und reichhaltig die erotischen Erlebnisse das Leben jedes wahren Menschen durchsetzen und erfüllen, so wesentlich und reichhaltig sind sie auch immer in den Künsten zur Wirkung gekommen. Doch wie wir bei jedem anderen Gefühle, sei es einem tragischen oder einem sehnsüchtigen, einem freudigen oder einem heiteren, vom Kunstwerke eine überdurchschnittliche Stärke oder Besonderheit verlangen, so ist es auch beim Erotischen der Fall. Nimmt man aber nun diese „Madonna" als rein erotisches Kunstwerk, so bleibt es auch von dieser Seite her im billigst-Gewöhnlichen, im banal-Gymnasiastenhaften der „sich bietenden" Frau, die weder durch die Intensität der Darstellung noch durch irgendwie selteneres Gehaben diesem Komplexe ein bereicherndes Erleben zuführt. So erstellt hier Munch wahrhaft „Symbolformen". Aber Symbolformen nicht für religiös oder erotisch große Gesinnung; sondern Zeiger dafür, wie sich haltloses Wesen, in formalem und in inhaltlichem Sinne, die Würde selteneren Menschentums auf Untiefen entgleiten lassen kann, an denen jedes tiefer fühlende Nacherleben rettungslos strandet. —

Abb. 155.

Warum dann hier so viel des Redens über Munch? Nicht nur, weil der seit der Renaissancezeit, bereits von Vasari und früheren her, bis in die jüngste

Gegenwart in gleicher Gesinnung und Stärke fortlebende „furor biographicus“, sowie die stets nach Neuem stürmende Mode Munch als einen Heros ausrufen; sondern deshalb, weil einerseits jene Würde seltenen Menschen- und Künstlertumes einigen Gestaltungen Munchs dennoch zu eigen ist; und weil zum zweiten gewisse von ihm als Erstem gebrachte Formulierungen für die junge deutsche Malerei außerordentlich fruchtbar geworden sind.

Das lithographierte Selbstbildnis vom Jahre 1895 zeigt den Kopf des stillen, feinen Lyrikers, den Munch tragen konnte; und den er trug, wenn er am nahesten bei sich zu Hause war. Gefaßt im schwarzen Fond, und doch ganz linde, leicht verschoben in der Haltung; gefaßt im Rund-Oval, und doch mit dem zärtlichst-Feinen innerer Füllung. Es ist so lösend-rührend, wie vom noch gebauten Boden des Schädelrundes aus die Hand ins stille, zarte Zeichnen kommt: wie schon im Auge, unter den noch gefaßteren Brauenbogen, der Blick das schwimmend-Gelöste lyrischen Bleibens und Schauens findet, wie weiter dann der Mund im leise Traurigen der weich-gewölbten Lippen, im schmiegsam-Weichen ihres Schlusses, im leise beschatteten stillen Senken seiner Winkel ein frauenhaft-hingegebenes Wesen zeigt. Leicht muß es der brutalen Welt und dem allzu langen Verkennen und Verfolgen, dem wütenden Hetzen, das die ersten Ausstellungen Munchs begleitete, gelungen sein, diese Seele zu trüben, ihr reines Wesen zu verbittern: vor diesem Gesicht mag deutlich werden, daß sie für eine mildere und gütigere Gemeinschaft bestimmt war, als unsere heutige ist. Still steht das Bild; und in seiner Stille wird es dauern und bleiben, wenn spätere Sonnen das Werk des Malers vom Ungemäßen und vom Nicht-Erreichten gereinigt haben werden. Abb. 156.

Die Zartheit dieser Empfindung und die liebkosende Hand haben auch in jener Farbenlithographie den Stift geführt, die im Jahre 1896, nach altem Thema, den Kopf des „kranken Mädchens“ aus dem Bildganzen nimmt, um ihn in seinem stillen Leiden vom allzulauten Ambiente zu befreien. Ein Kind, das krank ist, leidet anders als ein Großer. Denn wo bei diesem die Zweigeteiltheit zwischen Körper und Bewußtsein so reif sein kann, daß der kranke Leib nur wie ein fremdes Anderes am freien Geistesleben hängt und dieses kaum berührt; da ist beim Kinde „Kranksein“ Hemmung der Bewegungsfreiheit. Und da Bewegung körperlicher Art das Wesentliche kindlichen Lebens ist, da hier noch nicht der „Geist“ sein Eigenleben führen und auch gefesselten Abb. 157.

Gelenken die Spielfreude oder Schöpferkraft körperlos-eigenen Bezirkes entgegensetzen kann: darum sind kranke Kinder stets auch an der Seele leidend. So prägt sich Krankheit hier weit mehr zum Ausdruck um. Und da auch noch nicht ein Aufbäumen gegen das Schicksal von jener Zweiheit her ermöglicht wird, so wird das Hingegebensein, das passiv Bleibende und Leidende, das Hinnehmen seines unverstandenen Geschickes zum Kern der Kinderseele. Mit seltenster Reife und Gefühls-Innigkeit ist das empfunden. Das Kranke, Ausgehöhlte, Vielgeplagte, das schmerzvoll Schauende und dabei dennoch lieblich stille Dulden der Augen und des Mundes, das fein-Gespannte aller Formen, der Linie des Profiles, der Augenlider, der engen Nasenflügel und des edelschmalen Mundes; das vorgeschobene Kinn, die leise Spannung in Hals und ganzer Drehung, die, vom naturalistisch-Begründeten der Haltungsgeste des ursprünglichen Bildes — in dem das Kind auf die am Kopfende des Bettes rechts sitzende Mutter sah — durch Weglassen des Zieles seiner Blickbewegung zur Ausdrucksgeste reinen Schauens wird; die Hell- und Dunkeltönung, die in feinster Wägung durch die hellste Lichtbahn vor dem Profilstück zwischen Mund und Augen die Wendung des Kopfes im Ausdruckgebenden noch unterstützt: all das ist so selten, so tief erfühlt, so rein und innig dargebracht, daß dieses kranke Kind all jene anderen überweint, denen bisher auch zuweilen schon die Maler der Vergangenheit bei ihrem Kranksein nachgefühlt. —

Wo eine so dem Leisesten des Gefühles hingegebene Empfindung am Werke ist, kann es nicht Wunder nehmen, daß andererseits grauenvolles Entsetzen die Seele packt, sowie etwa das Sterben in den Umkreis des Erlebens tritt. Und das war früh. Schon in der Kindheit sah Munch die kranke Mutter und kranke Schwestern, die schon, als er noch Knabe war, vor seinen Augen an der Schwindsucht starben. Und unter diesem, bis ins Mannesalter noch haftenden erschütternden Erlebnis gestaltet er, im Jahre 1896, als Dreiunddreißigjähriger, nach einem zwei Jahre früheren Gemälde die Lithographie des „Sterbezimmers". Sucht man nach dem Formalen, das schon vom ersten Anblick her das leere Grauen dieser Bildfassung begründet, so ist es wohl das „Offene" im Raum des Ganzen. Dadurch, daß ringsum alle räumlichen Begrenzungen fehlen, nur unten eine kurze „Rahmenlinie" den Blick auf einer kleinen Teilstrecke faßt; dadurch, daß alle Innenform des Bildes: die Dielen, die Bodenleiste, die Türe, die Wände links und hinten, rechts der Boden und

Abb. 158.

die Luft des Zimmers, in den „leeren Raum" hineinlaufen, nirgends eine Grenze ihrer Erstreckung fühlbar wird: dadurch kommt für den Eindruck vor allem anderen jenes schreckhafte Aufreißen der Bildhaltung, das fast wie ein stetes „stilles Schreien" wirkt, zustande. Man reißt im Nacherleben die Augen auf zu jenem Entsetzensblick, den in naturalistischer Gestaltung die „Eifersucht" gebracht hat. Doch nicht die Augen bloß. Von dem Gesamten des Bildes her und der wie in ein Vakuum weit hineinstürzenden Verkürzung seines Bodens reißt sich das Herz zu klaffender Leere auf, und bringt so aufs Stärkste dem Erleben jenes Ausgehöhlte, vor noch nicht gefaßtem, also noch nicht verwundenem Schrecken haltlos Stillgestellte des innersten Gefühles. Mag vorn ein glotzend Augenpaar oder das traurig-Weiche einer Rückenrundung dieses bleiche, blutlose Entsetzen auch stören wollen; vor dem Gesamten der Expression verstummt es um so mehr, als das weise Wegwenden der Sterbenden in ihrem weit weg ins Raumlose gerückten Lehnstuhl, das puppenhaft-Automatische, fast Maskenhafte der Gesten des Gatten in seinem stummen Händeheben, und der Tochter in ihrer ausgezehrt-gekrümmten Neigung sich mit dem leer Erstorbenen des Raumes so restlos einen. —

Vorgreifend auf das Jahr 1905 sei schon hier das Bild der „Kinder des Herrn Esche" gebracht. Denn sie haben etwas Gemeinsames im Eindruck mit jenem „Sterbezimmer". Weit schwächer zwar, doch deutlich spürbar wird auch hier eine eigentümliche „Leere" des Raumes. Wiederum scheint sie durch das Verhältnis begründet, in dem die blanken Wände um die Kinder herum mit ihren offenen Flächen und den geraden Kanten ins Leere laufen. Das Hohle der Luft dieser abgeschnittenen Zimmerecke wirkt wie die „Hälfte" eines Bildes, das nach links und unten durch die vorgezogenen Flächen weiterläuft. Zu diesem einmalig-seltenen räumlichen Gefühl tritt dann das Puppenhafte, Maskenartige der Figuren. Nicht das Gewöhnliche, Banale zweier Kinder in ihrer nichts als physiologischen Lebendigkeit ist gebracht; sondern ein ganz originales, seltenes Gefühl des Seelischen. Als wären sie vor dem Malerblick erstarrt, gefroren, in sich eingesackt, so stehen die Figuren. Der Junge greift in eigentümlichem Gefühl wie leise angesaugt mit seinen parallel gestellten Füßen den glatten Boden; wie Stelzen stehen seine Beine bis zu den Hüften darüber, im Inneren wie in der Form erstarrt. Geschlossen geht dann das Heben dieser Brust zum Kopf, der kantig rundgefestet steht. Die Linke faßt

Abb. 159

den Gürtel entschlossen an, der rechte Arm bricht sich im Ellenbogen wie ein Stock, und hält mit stumpfem Ruck den steifen dünnen Arm der Schwester hoch. Die selbst ist dann noch mehr ins Puppenmäßige verherbt, steht wie ein bloßer Ja- und Nein-Sager mit rundem Kopf, mit steifem Leib und steif gestellten Beinchen da, hebt ohne Biegung ihres rechten Armes mit eingehakten Fingerchen den Kleidsaum hoch, macht zu dem böseren Gesicht des „großen Bruders“ ein lieblich-Puppenschnäuzchen, und hält ganz still. So wachsen diese beiden Kinder in seltsamem Lebendig-Unlebendigsein in einer Weise hoch, die eigentümlich erwartungsvoller Spannung voll ist; so des einmalig Inhaltlichen, wie des einmalig Formalen. Eine besonders tiefe, besonders originale Stunde konzentriertesten Gefühles hat, gegenüber den meist so seelenlosen oder gar banalen Kinderbildern so vieler anderer Maler, hier eines der merkwürdigsten und bereicherndsten Kinderbildnisse geschaffen, die die gesamte Kunstgeschichte kennt. —

Munch ist ein Mann von Innigkeit und seltener Intensität, ja selbst von Wurf, wenn er die Stunde fand, und wenn nicht inhaltliche Schwere des Problems, der seine Geistigkeit nicht ganz gewachsen war, sein Tun verzerrte. So gab er in der Landschaft, im Porträt und dann im Impressionistischen flüchtiger Skizzen sein Seltenstes und Reifstes. „Der Franzose“ vom Jahre 1901, in blauem Anzug vor der hellen Wand, hat viel von jenem Wurf. Das Momentane von Bewegung, Blick und Geste ist, in typischer Übergangsweise, mit dem Gefaßteren der Form und dem Intensivierten der Farbe verbunden gebracht. Das schlank Bewegliche des Modelles kam der trotz allem so fein organisierten, so gar nicht „monumentalen“ Artung Munchs entgegen. So wird es ein glänzendes „Porträt“, im Ausdruck des ganzen Körpers, der Arme und der Beine, wie auch des Gesichtes, und man weiß ziemlich viel von jenem allgemeinsten Temperament des Mannes, das sich eben aus diesem körperlichen Gehaben jedes Menschen mit einer gewissen Sicherheit ablesen läßt. Und da das Gesammelte der Form schon seit den achtziger Jahren von Munch erreicht war, bleibt hier dieser schlagend-naturalistische Eindruck das Wesentliche des Erlebnisses.

Abb. 160.

Munch hat häufig und mit Vorliebe derartige lebensgroße Porträts in ganzer Figur gemalt. Sie gelangen ihm meist durchaus, und zwar um so besser, je momentaner er sie anpackte, und je feiner und kultivierter die

Modelle waren. Die Kopf-Porträts dann leben in ihren guten Stücken wesentlich von jener nachspürenden naturalistischen Seelenmalerei, die beim „kranken Kinde" ihren Gipfelpunkt jener Verinnerlichung gebracht hat, die es vermag, die zufällige Formung der „leeren Fassade" eines bloßen Menschenangesichts als Zeiger wahrer Seelenhaltung zu erschauen.

So führt ein schmaler Pfad gereifter Werke hoch über allen Niederungen des Halbgeglückten und des Nichtgelungenen zu jenem Jahre 1910, das Munch vor die stärkste Probe stellte: ob er als Übergangsmaler seinen Platz behalten werde, oder ob er schon einer von den Meistern des neuen, großen Stiles sei. Jenes Stiles, der die Stufe Cézannes überschreitet, indem er von der zu stärkeren und starken Komplexen gesammelten Form und Farbe übergeht zur Umarbeitung dieser Form im Sinne des seelischen Ausdruckes jener Gefühle, die von bedeutenden Sachinhalten der Gemälde getragen werden.

Munch hat diese Aufgabe des monumentalen Expressionismus noch nicht zu lösen vermocht. Wenn ihm, obzwar er zehn Jahre später als Hodler geboren wurde, dieses Neue nicht gelang, so mag diese Tatsache vor allem anderen darin begründet sein, daß ihm, durch mannigfache körperliche und seelische Leiden geschwächt, jene ursprüngliche und rücksichtslose Kraft fehlte, die die ersten Kämpfer einer neuen Gesinnung, die so Giotto, Masaccio und Donatello, wie Hubert van Eyck und Konrad Witz, stets gebraucht haben, um sich mit unnachgebender Energie gegen alle Widerstände der äußeren und der inneren Hemmungen den Weg in neuer Richtung zu bahnen.

Um das Jahr 1910 erhielt Munch den Auftrag, für die Universität in Kristiania große Wandgemälde zu malen, die den innergeistigen Sinn wahrer Wissenschaft versinnbildlichen sollten. Nichts Objektives war also mehr gefordert; keine Landschaft, kein Porträt, kein Stilleben; keine „historische" Malerei auch konnte der Aufgabe genügen. Es mußten symbolische Bildinhalte großen Stiles erfunden und gestaltet werden, wenn der innere Sinn des Geplanten erfüllt sein sollte.

Glaser führt in seinem Buche über Munch die erläuternden Worte an, mit denen Munch selbst seine Konzeptionen gedeutet hat.

„Während die drei Hauptgemälde, Sonne, Forschung und Geschichte, eindrucksvoll wirken sollen und reich wie ein gewaltiges Farbenbukett, sind die

anderen Bilder lichter und heller gehalten, um überzuleiten zu der Wand und gleichsam selbst Rahmen zu bilden. — In den Feldern zu Seiten der „Sonne" und ihr zunächst sollen stehen: zur Linken ein Sämann, zur Rechten ein Mann, der durch den Wald seinen Weg sucht. Beide gehen der Sonne entgegen, der Quelle des Lebens und des Lichts. Die Landschaft des Sonnenbildes setzt sich in diesen beiden Stücken fort. — Die Strahlen der Sonne reichen hinein bis in die äußeren Seitenfelder: links Mädchen, rechts Jünglinge, die aufwärts streben, dem Tagesgestirn entgegen. — Die beiden folgenden Gemälde: Mädchen, die Früchte pflücken, Jünglinge, die an einer Quelle trinken, gehören zu dem einen der großen Mittelbilder: „Geschichte" und „Forschung". — „Geschichte" zeigt in einer weiten und wie urweltlich wirkenden Landschaft einen Greis aus den Fjorden, schwer durch die strenge Arbeit eines harten Lebens, vertieft in reiche Erinnerungen. Er erzählt einem kleinen Knaben, der versunken ihm horcht. — „Forschung" spiegelt eine andere Seite nordischen Wesens und Geistes: Sommer, Fruchtbarkeit, Forschensdrang, Wißbegier, Tatenlust. — Auf den beiden letzten Feldern sieht man rechts einen jungen Mann und ein junges Weib, Brust an Brust, von neuen Strahlen umflossen, links beide ahnungsvoll schauend über leuchtenden Gefäßen. Beide Bilder weisen in die Zukunft" (Glaser, Seite 99).

Also eine weite Folge von Darstellungen, die alle, näher oder ferner, geistigen Bildinhalten gelten. So ist im Plan der neue Schritt getan, der vom Naturalistischen fort, zur inneren Symbolgestaltung führen soll. Nun gilt es aber erst, sowohl die Einzelinhalte der Bilder in seltener Einmaligkeit rein sachlich zu erfinden; wie auch die zugrundeliegenden Allgemeingefühle in der Umgestaltung dieser sachlichen Inhalte vom Naturalistischen ins Expressionistische zu lebendig-intensivem Ausdruck zu führen.

Diesen beiden Teil-Aufgaben gegenüber, die dem Plane erst sichtbar faßliche Gestaltung geben könnten, hat nun Munch versagt. Dem zweiten Teile aus dem Mangel an jener vorerwähnten allgemeinen inneren Kraft. Wesentlich aber auch der ersten Aufgabe, die jene spezifisch bildkünstlerische „Phantasie" erfordert, die es vermag, sich aus dem Allgemeinsten der inneren gefühlsmäßigen Einstellung heraus die reinen Sachinhalte der Bilder in seltener Art zu erfinden. Sieht man dabei auch gänzlich von den weniger anspruchsvollen Nebenbildern ab, indem man sie als bloße Entwicklungsstufen des Be-

mühens faßt, von der anhand eines „äußeren Anlasses“ bewegten „Körperfigur“ zur „Ausdrucksfigur“ vorzuschreiten, so war doch in den Hauptdarstellungen diese höchste Zweiheit zu erstreben, die der modernen Kunst des Expressionismus als Ziel gestellt ist: bedeutend erfundene Bildinhalte in kraftvoll vertiefter Ausdrucksformung zu Trägern überindividuellen Allgemeingefühles werden zu lassen. — Munch bleibt in Beidem weit unter der Höhenfläche dessen, was er sich selbst als Thema gestellt hat.

Daß der Sonnenkörper in seiner verzehrend-strahlenden Kraft in jenen Bezirk gehöre, der das bildnerisch Nicht-Darstellbare umfaßt, ist schon häufig und mit gutem Rechte gesagt worden. Wir alle kennen ja das eigentliche „Bild“ der Sonne nur vom Milderen des Aufgangs oder des Untergehens her; denn so wie sie höher an dem Himmel steht, kennen wir ihre sichtbare Erscheinung nur im „Wegwenden“, zu dem uns ihre brennende Strahlung zwingt, so wie wir versuchen, den direkten Blick auf sie zu richten. So wird unser inneres Bild vom frei scheinenden Sonnenkörper mehr ein „Negatives“, ein nicht aus positivem Erleben, sondern aus dem Nicht-Ertragen-Können her gewonnenes. Damit aber würde auch das direkte Ab-Bild der Sonne dem Gefühle, in dem dieses nur im Indirekten ertragbare Gestirn in unserem Bewußtsein lebt, niemals entsprechen. Es ist also keineswegs die im Vergleiche verschwindend geringe physikalische Leuchtkraft der Farben, die das direkte Sonnenbild „unbildnerisch“ werden läßt; sondern wenn sich die Farbpigmente bis zur Sonnenleuchtkraft steigern ließen, gerade dann wäre ja ein „Malen“ der Sonne eben wegen der Blendung abermals unmöglich. So bleiben nur die beiden Wege: entweder für das Sonnenphänomen eine vom Naturwirklichen völlig abgelöste, reine Symbolform zu erfinden, wie das Hodler tat; oder, wie Munch, auf das blendend Über-Intensive der Darstellung ganz zu verzichten, und es auf einen dem menschlichen Augenleben und der physikalischen Farben-Leuchtkraft gemäßen Grad der Milderung zu führen.

Daß auch auf diesem Grade den Farben eines Bildes Leuchtkraft und Stärke eignen kann, erweisen viele Beispiele. Erweist auch dieses Bild der „Sonne“, das Munch gemalt hat. „Gelbe Strahlenbündel blitzen mit roten Feuerzungen weit über die Fläche des Bildes. Blau und grün steht dahinter der Himmel. Und in dem tiefen Violett der Felsen, das von dem saftigen Grün der Vegetation durchzogen ist, zucken die farbigen Lichter in intensivstem

Abb. 161.

Rot und Gelb. Die ganze Atmosphäre scheint in Kreisen von Licht um den feurigen Ball der Sonne zu rotieren" (Glaser, Seite 101).

Doch, wie wir sooft schon sahen: die Erhöhung der Farbe zu gesteigerter Intensität ist wohl eines der Merkmale der neuen Bildgestaltung; doch nur ein akzidentelles. Denn im Wesentlichen erweist diese neue Art die Ausdruckskraft ihrer Gefühlsinhalte in den Formen. Der Grund hierfür ist der, daß der Mensch auch im Leben nur innerhalb eines verschwindend kleinen Bezirkes „Reflex-Farben" auf innerliche Gemütsstimmungen kennt, so daß der Bezirk der „Ausdrucks-Farben" für Leben und Kunst ebenso ein nur eng umgrenzter wird. So groß dagegen die Zahl der angeborenen „Reflex-Bewegungen" auf innere Gefühlserschütterungen ist, zu so großem Reichtum haben sich dann aus diesen die „Ausdrucks-Gesten" der Menschen, und hieraus wieder in tausendfacher Mannigfaltigkeit die Ausdrucks-Formen der bildenden Künste entwickelt. So wird für jeden bildnerischen Expressionismus in erster Linie auch die Form das Maß, an der man die Stärke und die Intensität der Darstellungen prüfen muß.

Und da eben versagt Munch. Prüft man durch Einfühlung das Formale der „Sonne" in ihren Strahlenblitzen und dem großen, windmühlenähnlichen Strahlenfächer; nimmt man die Felsbildungen und ihre Konturen, den Bogenfall der Berge, die leuchtenden Kreise rings um die Sonne über den Himmel und über das Gelände fest in den Blick; geht man von der größten bis zur kleinsten Form nachzeichnend und nachlebend über die ganze Fläche: so sinkt die Kraft der Gestaltung wiederum nahe ans flach-Dekorative. Fast wie in kulissenartigen Flachformen gebaut steht die Sonne und ihre Landschaft da, schwächlich im Kern, im weiten Schwung des Armes ohne innerlich treibende und stützende Kraft gezogen. —

Abb. 162. Nun die „Geschichte". Hat die „Sonne" in ihrer leeren Weite noch etwas dekorativ Großes, so daß man sie als bühnenmäßigen Hintergrund für gesteigertes sachinhaltliches Geschehen nehmen könnte, das räumlich vor ihr und sie überrufend seine Ausdruckskraft spielen ließe: so wird in der „Geschichte" dieser Sachinhalt selbst mit in das Bild gebracht. Und nun vermag kein Phantasiebemühen des Beschauers mehr den Aufschwung zu erzwingen, der der Gestaltung selbst fehlt.

Ein alter Baum, Felsformen und das „weite Meer" bilden Rahmen und Hintergrund. „Wie urweltlich" sollte diese Landschaft wirken; doch in ihrer

Formung wird alles das Kulissenhafte peinlichst offenbar, das in der „Sonne“ minder eindringlichem Nacherleben noch durch die starken Farben und das Strahlende des Lichtes zum Teil verdeckt werden konnte. Der Urwelts-Baum, der seit Jahrtausenden den Sitz des Überlieferers beschatten soll, ist wie aus Pappe auf den Fels gestellt, die Wurzeln, Stamm und Äste bringen in ihren Formen und in ihren Biegungen vertrautestes Erlebnis billigster Theaterdekoration; die „Felsen“ sind vom „Walkürenfels“ so mancher schlechten Bühne her uns längst bekannt, in ihrem Ausgehöhlten, innerlich Leeren der Formen und der Linien, die wie aus Pappe oder flachen Brettern lose an den Grund gestellt und aneinandergefügt scheinen. Nun ganz im Sinne des nackten Schemas einer Bühnendekoration versuchen sie auch nicht vom fernsten her, jenes ewig-Steinerne zu deuten, das ihnen die Kraft geben würde, als durch Jahrtausende dauernder Sockel dem zeitlich ständig Wechselnden der Geschichte zu dienen. So bleibt auch Meer und „ewige Weite“ der Bergesgruppen im Engsten billigster Flachformung kleben. Und überall, vom Kleinsten bis zum Größten, vom Rand zum Horizont, zur Mitte spürt man aufs deutlichste das Fehlen jeder Kraft, die diese Formen triebe, festigte, erbaute, vom innersten Kern ihres Wesens her und mit dem spezifischen Lebensstrom ihres Materiales erfüllt, nach Außen bildete.

Und nun das Figurale. Wo, vor der Größe des Themas, Größestes auch der sachlichen Symbol-Erfindung nötig wäre, um den gewollten innerseelischen Gehalt tragen und bewahren zu können, da bleibt die Phantasie im Engsten kleben und wird ungeistig, fast bis zum Puppenspiel. Nicht „die Geschichte“ wird lebendig im Symbol, in Urform und Sinnbild, sondern ein ungeistig-alter Mann, ein Geschichten-Erzähler kaum etwas überhöhter Art. Plump sitzt er da und ungeschickt. Bis ins Ornamentale verirrt sich die dekorative Stilisierung seines Gewandes, das nebenbei auch gleichzeitig die Flicken irdischer Verbrauchtheit aus tagesnahestem Naturalismus trägt. Die Beine, die den Körper sinnlos überwachsen, fallen in ihrem inneren Gefühle völlig auseinander; das Sitzen wird zum „Draufgesetztsein“; die beiden Unterarme heben sich tot im Scharnier und in den Händen, wie an zwei Schnüren von außen her bewegt und hochgezogen; und dieser, wenn auch hölzern gestockten, so doch im Äußeren bewegten Haltung antwortet im Kopf das toteste Verweilen stumpfer, ja fast stupider Art. So bleibt die steife Figurine eines alten Mannes. Und was

weitestes Allgemeingefühl mit dem verbindet, was die Menschen im Größten meinen, wenn sie „Geschichte" fühlen, bleibt tot, bleibt völlig ungerufen, ungeformt. — Diese Menschen aber weiter, die Horcher, die das Ohr an die Erdrinde legen, um durch die Schichten der Jahrtausende hindurch den Herzschlag alles Werdens und Vergehens zu erspüren; die dem Überlieferer, dem Urwelts-Weisen und durch die Erfahrungen ungezählter Generationen Geklärten und Erhobenen mit schauerndem Gefühle lauschen sollen, wie er den Ablauf des andauernd währenden Stromes des Geschehens vor ihnen neu zur Erscheinung zwingt: die stehen in dem Bilde eines kleinen Jungen da, der weder körperlich-formal noch geistig-inhaltlich mehr ist, als ein tauber Sohn des tauben Alten. Das ungeschlacht zur Kleinform hin Verbaute der Form eines Erwachsenen; die so gar nicht horchermäßige, dumm-ungeschickte Stellung der kurzgedrückten Beine in stumpfem Stand- und Spielbein; das verletzend Nachlässige des linken Armes, der seine Hand gelangweilt in das Hosenbein vergräbt; das stumpfe Bleiben von Oberkörper und von Kopf, die auch nicht mit einer Spur seelischen Verhaltens dem Alten gegenüberstehen; und zuletzt noch die verlegene Zwangsgeste äußeren Verbundenseins, die den rechten Arm des Knaben vorholt, und ihn die Hand auf den Knieflecken des Alten legen heißt: weder ein „Erzählen" höherer Artung, noch ein „Dabeisein" innerer Gesinnung hat in dieser „Geschichte" Gestalt gewonnen. Nimmt man das ganze Bild noch einmal in Auge und Gefühl, so bleibt nichts, als ein öder Schalenbau. So geht die Seele leer von hinnen; und desto enttäuschter, je größer das Beginnen war. —

Abb. 163. Und nun die „alma mater", die hohe, ehrwürdige Mutter aller Wissenschaft, die nach den eigenen Worten Munchs noch Sommer, Fruchtbarkeit und Tatenlust, noch Forschensdrang und Wißbegierde mit umschließen soll.

In einer Landschaft, die, ebenso wie die Figuren, trotz der starken und reichen Palette wiederum zum leer-Dekorativen der Formen verflacht, leben die symbolischen Gestalten des gemeinten sachlichen Inhaltes. Da ist vorerst die Hauptfigur der „hohen Mutter". Um sie „monumental" und für das Gefühl bleibend zu gestalten, wird sie von Außen her in die Dauerform eines gleichschenkligen Dreieckes verbildet. So wächst ihr Unterleib ins Riesenhafte äußerlicher Formung auf, über die Kuppeln zweier Riesenkniee hängt als Vorhang totestes Gewand, das im formal Stumpfen seines Umrisses und seiner

Falten einen innerlich hohlen Sockel gibt. Die Arme, leblos ins Geometrische gezwungen, tragen ein zappelndes und naturalistisch saugendes Kind; ein Halstuch gewöhnlichsten Bauerngefühles stopft die Ecke zwischen Schultern und Kopf; und dieser Kopf nun, der Sitz alles Wissens und aller Geistigkeit, zeigt auf ausgemergeltem Hals die von fleischlichen Geburten ausgehöhlte Formung einer alten, vielgeplagten Frau. Bis in die Haare und in ihre Teilung führt vom Innersten leere Form die Herrschaft. Die Züge des Gesichtes sprechen von dumpfem, tierhaft stumpfem Säugen und Gebären, Gebären und Säugen, so daß man bestenfalls erschüttert stehen würde vor der zum Nichts-als-Mutter-Sein mißbrauchten Frauenkraft, wie sie Dürer in der Zeichnung seiner Mutter, der Gebärerin von achtzehn Kindern, mit weit erschütternderer Expression gebracht hat. Nimmt man die Figur als Ganzes nochmals in den Blick, so bleibt sie merkwürdig tot, merkwürdig stumm, wie ein Gehäuse aus unlebendigem Material. Die geometrische Regelrichtigkeit des Umrisses läßt die Innenform noch leerer scheinen, und wenn der Maskenkopf auf seinem Hals sich hebt, ist es, wie wenn aus leerer Hohlform ein Phantom erstünde.

Das Ambiente bringt — zum Teil naturalistische — Bewegtheit kleinerer Figuren in dem leeren dekorativen Rahmen der Landschaft. Versucht man, die nächstliegenden Assoziationen zu denken, so soll wohl die Knabengruppe links, die sich in dekorativ leerem Gleichtakt über einen skelettierten Tierschädel beugt, den „Forschensdrang“ bedeuten; die nackten Knaben, die ins Meer hinein schreiten, wohl die „Tatenlust“; die „Wißbegierde“ aber wohl das verschlafene Mädchen rechts, die dem erzählenden Knaben lauschen soll. Nimmt man immer wieder alle diese Figuren prüfend in Blick und Gefühl, so versagen alle immer wieder im Leeren ihrer Form. Im Sachlichen aber geben sie ebensosehr die nächstliegenden und billigsten „Beispiele“ ihres Bedeutungsinhaltes, daß sie gänzlich im Banalen und weit unter jedem großen Sach-Symbol für diese weltumfassenden und menschenbewegenden Erlebnisse bleiben. —

So scheitert Munch durchaus in dem, was ihn erst eigentlich zum Verkünder neuer Art, zum ersten Bringer großer Ausdruckskunst erhöht hätte. Er ist ein im Lyrischen und Zarten selten inniger, doch vor Größerem leicht erschrockener Mensch. Bildete er nun nicht dieses Zarte oder dieses Erschrecken selbst, so brachte ihn der Gewaltblick großer Aufgaben leicht zum oberfläch-

lichsten Erstarren, das dann in hohler Großform einzufangen meinte, was nur der Kraftstrom innerlichster Glut gestalten kann. Und da auch noch die sachliche Phantasie versagte, bleibt nur das schwerste Schicksal persönlicher Tragik, trotz aufrichtigstem und innerstem Bemühen, trotz aufreibendster Arbeit und wahrhaft strebender Gesinnung ein Beginnen an Bildaufgaben scheitern zu sehen, die in der Mehrzahl eigener Veranlagung nicht gemäß waren. —

Auch nach der Fertigstellung der großen Universitätsbilder hat Munch sein Wesen nicht verändert. Was die Jahre nachher brachten, ist wieder jenes haltlosen Schwankens voll, das auch das ganze Schaffen vor dem Jahre 1910 beherrscht hat. In buntem Wechsel malt Munch naturalistische Porträts und Genrestücke, bald impressionistisch in der Form zerstückt, bald im Gesammelten der Form und Farbe.

So wird die ganze Relativität historischer Wertung an diesem Beispiele offenbar. Legt man nämlich das „Bezugssystem" dieser Wertung auf Munch als Einzelnen, sieht man von aller fortströmenden Entwicklung ab, so bleibt das Bild eines tragisch haltlosen Künstlers, dessen Werk neben so vielem kaum dem Tag Genügenden auch manches außerordentliche Einzelstück erleben läßt. Legt man das „Bezugssystem" aber auf das ihm Folgende, und im Besonderen auf jene deutschen Maler, die aus der Wirrnis Munchschen Schaffens den oder jenen Faden aufgegriffen und fortgesponnen haben, so bekommt und behält er seine Bedeutung auch über den Tag und über das tragisch Mißglückte seines Gesamtwerkes hinaus, als jener „Übergangsmeister", als jener Maler des Wende-Zeitalters, der dem deutschen Bezirke als Erster gewisse neue bildkünstlerische Formungen zugebracht hat.

Zwei von diesen Tendenzen sind im Besonderen fortgebildet worden. Und deshalb seien noch zwei hierhergehörende Bilder Munchs gezeigt.

Abb. 164. Das „bewachsene Haus" aus dem Jahre 1902 bringt eigentlich nichts Neues. Es gibt im Grunde nur in etwas dezidierterer Form und aus dem lyrisch Weichen mehr ins Dramatischere des Erlebnisses aufgehöht die Gestaltung der „drei Mädchen auf der Brücke", die dreizehn Jahre früher schon gefunden war. Doch diese breiten, derberen Formenzüge, das innerlich stärker Pulsierende der Flächen, das Saugendere, Aktivere des Weges, der Bewachsung des Hauses,

der Waldkonturen — das nur im Umriß des vorne stehenden Baumes wieder dekorativ erlahmt —, das Buntere des Bildes, Sattere der Farben: kurz das temperamentvoller Schlagende dieser Landschaftsgestaltung hat bei den jungen deutschen Malern stärkere Nachfolge gefunden.

Und so wie hier die aus der stillen Lyrik zu Breiterem gesteigerte Fassung entwicklungsgeschichtlich größere Folgenschwere gewinnen mußte, als die stille, feine Art anderer Munchscher Bildungen: weil eben der Grundruf der neuen Zeit nach „Kraft“ stärker aus ihnen erklang; so hat auch die Art und das Gefühl des Holzschnittes des „Urmenschen“ vom Jahre 1905 die lyrisch schwächere Manier des „Kusses“ aus dem Jahre 1897 weit überrufen. So wie Munch die stille Sammlung der Farbe und der Form jener Landschaft mit den „drei Mädchen“ in der Folge wieder zu belebterer Kleinteilung zerstückt hatte, so war auch hier im Holzschnitt die Form verlebendigt worden, und wechselvollere und stärker wirkende Kontraste heben jetzt das Bild vom Grund. Ein urtümlich starkes Gefühl, in seiner Schlagkraft noch durch den Ausdruck des Modells erhöht, hat diesen und ähnliche Holzschnitte Munchs zum Vater einer ganzen Generation, einer typischen Entwicklung gemacht, die bis auf den heutigen Tag ihre Lebendigkeit bewahrt. —

Abb. 165.

Und dennoch bleibt das Einzelschicksal Munchs ein tragisches. Er ist eines der nicht gar so seltenen Beispiele dafür, daß ein Künstler in eine Zeit geboren werden kann, deren Grundgefühl seiner Individualität nicht gemäß ist, ja ihr widerspricht. Was sollen die vom Ursprung her fein tastende Hand und das still lyrische Gefühl Munchs in einer Zeit, die in Allem, vom Minderwichtigen bis zum Bedeutungsvollsten, nach dem Derben, Starken, oft selbst Brutalen ruft. In einer Zeit, in der die Mode im Kostüm harte knappe Formen und kantige Ecken brachte; in der der Tanz vom wiegend-feinen Walzer zum harten Ein- und Zweischritt, vom verschleifenden Rhythmus der Bewegungen und der Farben, etwa des „Serpentinentanzes“, zum geschlagenen und gestoßenen Rhythmus Dalcrozescher Tanzart wechselte; in der die Dichter alle differenzierenden und leisen Tönungen schwingender Eigenschaftswörter und Attribute zu vermeiden trachteten, um durch schlagende Häufung von hart aneinandergesetzten Hauptwörtern einen fast zum Überstarken erhöhten Ausdruck zu geben; in der etwa der Dichter der „Ingeborg“ zum gewollten Dramatiker des „Tunnel“ wurde; in der selbst in der Lyrik die impressionistische Form

dem expressionistischen Bemühen weichen mußte: „vorne zwei nickende Pferdeköpfe, zur Seite zwei blonde Mädchenzöpfe, hinten der Groom mit würdigen Mienen, an den Rädern Gebell“, so dichtete in feinst erreichten Tönungen der subjektive Naturalist Liliencron; „als Gottes Werk aus Gottes Jahr gefahren, und Welt brach an, um die Gedanken, die die wahren waren, war es getan“, so sucht die „neue Lyrik“ Werfels in kantig zubehauenen Gedanken, Worten und Rhythmen die neue Form zu erbauen. Vom Kleinsten also bis ins Größte wechselt der Wille und das Gefühl vom zart Hingehauchten zum breit Erstellten. Und Munch war im Innersten doch so mimosenhaft, dem Leisesten der Empfindung hingegeben folgend. Hat er einmal, gegen die Gesinnung der neuen Zeit, als „Skizze“ nur, ein leicht schwebendes Gefühl ohne jede Hemmung seines Eigentlichsten aus dem schmalen, kultivierten Handgelenk in eine Zeichnung laufen lassen, wie etwa in die des „Eisbären“ vom Jahre 1909, so wird eine Sicherheit und künstlerische Reife, ein Ausgeglichenstes und Abgeklärtestes der Anschauung deutlich, die fast sagen lassen, daß Munch weitaus reiner geschaffen, weitaus folgenschwerer gewirkt, und, mit alledem, weitaus glücklicher gelebt hätte, wenn er eine Generation, wenn er dreißig Jahre früher geboren worden wäre.

Abb. 166.

Es war nicht leicht, über das Schaffen Munchs das zu sagen, was man, seinen Bildern gemäß, für das Richtige hält. Denn — Munch lebt noch. Mag offenes Bekennen dessen, was man für die „Wahrheit“ hält, das höchste wissenschaftliche Prinzip sein; das höchste allgemein-menschliche ist es n i c h t. Denn dieses höchste, allgemein-menschliche Prinzip ist die Ethik; ist das Mit-Gefühl mit Artgenossen. Und dieses Mitgefühl verlangt, daß man die Wahrheit verschweige, wenn ihr Aussprechen den Mit-Bruder schmerzt, ohne ihm seelisch zu nützen. So kann hier dieses Aussprechen dessen, was man für das Wahre hält, wieder nur damit entschuldigt werden, daß eben Munch, der sich den Sechzigern nähert, sein Lebenswerk der Welt gleichsam bereits „hinterlassen“ hat, und daß es damit auch bereits ein „historisches“ geworden ist.

Wo es aber nun gelten würde, an diesen Meister der Wende im deutschen Kunstbereiche jetzt alle die jungen, neustrebenden Maler anzuschließen, die

zum Teil kaum erst Dreißig geworden sind, und die alle noch mitten inne im strebenden Bemühen stehen, da gewinnt dieser ethische Gesichtspunkt unbedingtes Vorrecht vor dem kritischen. Wer aus eigener Erfahrung jenen tiefen Schmerz kennt, den ein absprechendes Urteil über das bereitet, was Einer mit seinem Besten, mit seinem Innersten, sei es, wie es sei, doch mit seinem Blute hergegeben hat, der wird schweigen, wenn es nicht Anerkennung gilt, und wenn ihn nicht höhere Interessen der Allgemeinheit, denen auch im Ethischen der Primat vor dem Persönlichen gehört, zum Reden zwingen.

So seien auch hier, ähnlich wie im Bereiche des subjektiven Naturalismus, nur Namen genannt. Doch hier sind es die Namen derjenigen, die heute unter uns als strebend Schaffende leben, und denen die überschwere Aufgabe zugefallen ist, einen neuen Stil zu erkämpfen. Wir allerdings glauben, und werden es auch dem Leser glaubhaft zu machen suchen, daß dieser Weg zum Neuen eigentlich schon erstritten ist; von einem Großmeister, der bereits gestorben ist: von Ferdinand Hodler. Doch die jungen Maler der Gegenwart — sowie ihre literarischen Propagatoren — glauben eben nicht daran. Und so haben sie sich zum Teil an die französischen Übergangsmeister Cézanne, van Gogh und Gauguin, teils auch, zum Fluche für ihr Schaffen, an den späten Picasso, zum Teil eben an Munch angeschlossen, und streben auf deren Wegen weiter. Doch da kein Mensch etwas dafür kann, ob er die Probleme richtig oder falsch sieht, also wie „gescheit“ oder wie „dumm“ er zufällig zur Welt kam; da er nur dafür kann und nur dafür verantwortlich zu machen ist, ob er ein wirkliches Gemeinschafts-Mitglied ist oder nicht, also ob er positiv-ethisch oder negativ-ethisch orientiert ist; und da zudem erst die Zukunft erweisen wird, ob die hier dargelegte Tendenz der Entwicklung auch die „wirkliche“ ist, ob die Probleme gerade und nicht schief und verquer gesehen sind: deshalb soll hier eine bloße Aufzählung der Künstlernamen die Bildwerksanalysen ablösen.

Am weitesten zurück greifen die an den Neo-Impressionismus oder Pointillismus angeschlossenen Maler Kurt Herrmann, Paul Baum und Christian Rohlfs; am nächsten an Munch angeschlossen sind Schmidt-Rotluff, Erich Heckel, Emil Nolde und Otto Müller. Die Anderen mögen alphabetisch folgen. Max Beckmann und Benno Berneis, die mit Woldemar Rösler die Tradition Liebermanns in den Expressionismus überführen; Theo von Brockhusen — der

van Gogh allzu sehr temperiert hat, ohne an die Stelle des Persönlichen ein größer-Allgemeines im Sinne Hodlers zu setzen —, Karl Caspar, Lionel Feininger — einer der Feinsten und Innerlichsten von den neu-Strebenden —, Karl Hofer, Adolf Hölzel, Willy Jaeckel, Alexander Kanoldt, Ernst Ludwig Kirchner, Moritz Melzer. Dann Oskar Kokoschka, wohl der Begabtesten Einer unter den Jüngsten, der, eben erst Dreißig, eben erst seine persönliche Art in einer außerordentlich dichten und gefühlserfüllten Darstellungsweise erreicht hat, und Franz Marc, einer von jenen vielen Hunderttausenden, die das verächtliche Geschehen dieses Krieges wegraffte, und mit dem der deutschen Malerei ein ganz besonders Begabter, der vielleicht ein Führender geworden wäre, genommen worden ist. Weiterhin Ludwig Meidner, ein über-explosibles Temperament, der aus der eruptiven Form-Zerstückung vielleicht einmal noch den Weg zum festen Bild-Bau finden wird; Heinrich Nauen, Hans Purrmann und Oskar Moll, die alle drei mehr-minder von dem allzu sehr ins flach-schön-Dekorative geratenen Matisse ausgegangen sind; Max Pechstein, der die resolut-gesunde und hanebüchen-ursprüngliche Natur seiner angeborenen Kraft im Berliner Kreise allzu rasch ins schwächlich „Abgeklärte" gewandelt hat; und Albert Weißgerber, der, auch ein Kriegsgefallener, nebst einer Gruppe Anderer, schwer mit der lastenden Münchener Atelier-Tradition zu kämpfen hatte. —

Doch zwei Namen müssen gesondert stehen: Käthe Kollwitz und Ernst Barlach.

Käthe Kollwitz, die im Jahre 1867 geboren wurde, ging vom objektiven Naturalismus aus. Was ihr hier aber sofort eine Sonderstellung gab, war, daß sie die „Armeleutmalerei" nicht, wie ihre Zeitgenossen, aus kämpferisch-ästhetischen Prinzipien, sondern aus wesentlich anderer Einstellung heraus pflegte. Schon ihre frühesten Werke holen die Stoffe aus der umdüsterten Sphäre der Entrechteten. Und damals, in jenen Tagen des rein „Artistischen", in denen man des sachlichen Inhaltes der Bilder nicht achtete, ja ihn schmähte; in den Zeiten, als das „visuelle" Erlebnis so sehr Alles war, daß der weltentiefe Sinn der „Phantasie" geschändet werden konnte, indem man ihn ausschließlich auf Farbe, Licht und Schatten, auf die „Haut der Welt" bezog: damals schon war der sachliche Inhalt des Kunstwerkes für Käthe Kollwitz Kern der Konzeption. Dies war sicherlich zeit-ungemäß, und konnte und durfte deshalb damals keinen Widerhall finden; doch es war menschen-ewig-

keitsgemäß, da es Dinge gestaltete, die in höherem Sinne allezeit wesentlicher für die Kultur waren, sind und bleiben werden, als alles stilgemäß-vergänglich Künstlerische: nämlich Ethisches. So war das Ziel, das Käthe Kollwitz ihrer großen bildkünstlerischen Begabung stellte: die soziale Predigt. Doch da sie nicht mit dem intellektuellen Erkennen und dessen Beweisen predigt, nicht über den Verstand und die Einsicht hin die Menschen zu sich zwingen will; sondern da sie in mächtigen Bildformen auf unmittelbarstem Wege das Gefühl ruft, das Herz unmittelbar und im Tiefsten trifft und erregt, hat sie ihr ethisches Werk als reine Künstlerin geschaffen. —

Käthe Kollwitz will als Einzelne gesucht und geliebt werden; Ernst Barlach aber ist auch für die Gesamtentwicklung wichtig. Denn dieser sparsamste Künstler, der Dichter, Plastiker und Graphiker ist, hat mit resolutem Schritt die naturalistische Form verlassen. Wo Käthe Kollwitz die kommende Wichtigkeit des in seiner spezifischen Größe erfaßten Inhaltlichen ahnte, wo sie aufs Stärkste fühlte, daß menschliche Natur es nicht dauernd ertragen könne, Alles, selbst das inhaltlich zutiefst Ergreifende, als „Stilleben" zu sehen; da hat Barlach auch die Form zur neuen Gesinnung geführt und so das neue Innen mit dem neuen Außen geeint. Und wo Käthe Kollwitz die Randmauern ihres inneren Lebensweges von allem Anfang an unerschütterlich auf das immer gleiche Ziel gerichtet fand; da hat Barlach diese Zwangseinseitigkeit sozialen Mitfühlens phantasiemäßig überflogen. Sein Drama „Der tote Tag" gibt Größtes des Problemes in prachtvoll neuer Gestaltung, erfindende Phantasie in erfundener Formung. Seine Plastiken, in spärlicher Zahl entstanden, breit und stark in Holz geschnitten, zeigen dem Drama gegenüber alle so engen Grenzen, die bildende Kunst binden, wenn sie Innerseelisches gestalten will. Doch in diesem Kreise sind sie die stärksten und die schönsten plastischen Werke, die nach dem Großmeister des subjektiv-naturalistischen Stiles, nach Rodin, geschaffen wurden. Und die Lithographien dann bringen in neu-expressionistischer bildhafter Formung eine Fülle jener produktiven Phantasie, die den „toten Tag" geboren hat. Ihr Umkreis ist ein weiter. Sie brachten vorerst jene Kriegs- und Todesvisionen, in denen — von ganz Wenigen nur erstrebt, von kaum Einem neben Barlach erreicht — die sinnlose Kraft dieses kriegerischen Wahnwitzes gemäße Kraft auch der formalen Gestaltung gewonnen hat; in denen weiterhin höchstes Menschentum in seltenster Überlegenheit diesen

Wahnsinn der Verachtung freier Geister unterwirft; und in denen schließlich der „Gott" den sich die Menschen selbst als Popanz erfunden und von dieser Erde weg in den „Himmel" gesetzt haben, um ihn mit den Lügen ihrer Lobpreisungen und mit ihren angeblichen Idealen zu füttern, diesen tierhaften Mördern ihre Verbrechen ins Gesicht schreit.

Doch die Lithographien bringen auch prachtvolle Phantasien höherer und höchster, menschlich reinster Gesinnung. Und in diesem Umkreise wiederum „Religiöses".

Das christlich-religiöse Bild nun ist in der modernen Zeit wieder auferstanden. Es wird von Vielen als der „neue Inhalt" gepriesen, den die moderne Malerei seit Jahren sucht. Doch nicht in diesem falschen Sinne kubistischer oder expressionistischer „Heiligenbilder", der Mumien zu beleben glaubt, wenn er ihnen die Formen des Tages als Hülle überwirft und mit den Farben des Tages ihre Haut schminkt, nicht durch gewaltsame Aufblähung also zu äußerlicher Lügen-Religiosität: sondern durch Verinnerlichung zu rein menschlicher Gestaltung gewinnt Barlach das religiöse Bild zurück. Durch jene Gesinnung, in der allein dieses Gebiet, das für so viele moderne Maler ödes Refugium eigener Phantasielosigkeit geworden ist, heute allein noch lebendig werden kann: wenn tief-innerliches Menschentum die leeren Symbolismen gestorbener Religiosität zu ethisch erfüllten Gebilden umgestaltet. Abb. 167. So etwa, wenn Barlach in seiner „Barmherzigkeit" den nun aber vollstes Leben gewordenen Schemen Christi mit entsetztem Griff der Hände den Kopf eines Bettlerkrüppels fassen, mit entsetztem Blick bohrender Augen in die übermenschliche Entsagung zweier Bettleraugen starren läßt: als Gott selbst erstarrt vor dem unerhörten Leid, das hier auf Erden auf Krücken herumschleicht und dennoch milde und verlegen lächelnd an diesem Dasein hängt: dann wird wahres, echtes Gefühl vom Innersten her lebendig, und erschüttert die Formen zum Ausdruck, zur Expression blutigster seelischer Bewegung. So mag dann auch Religiöses im Modernen auferstehen: vom Innersten rein menschlichen Gefühles her. Und so zeigt Barlach auch hier den Menschen ihr Ziel auf dieser Erde: durch ethische Verinnerlichung, durch Mit-Leid wissend zu werden, wo sie selbst Götter, und wo sie unreine Toren sind. —

Käthe Kollwitz und Ernst Barlach sind reife und fertige Menschen und Künstler. Alle die anderen Genannten und noch viele neben ihnen, erstreben

erst ein Neues. Alle geeint durch das Rufwort des „Expressionismus". Von dessen beiden Elementen ist das Eine wohl schon von den meisten erreicht: die nach der Überfeinerung des subjektiven Naturalismus wiedererstrebte „Sammlung und Kraft" der Gesamtanschauung. Die Einen finden sie auf den Wegen geschlossen verstärkter Farbflächen, die Anderen auf dem Wege der geschlossen verstärkten Form. Mancher noch in kubistischem Detailbau, die meisten aber in der Weise größerer Zusammenfassung des Bildganzen. Doch neben diesem Ersten, Erreichten, ringen heute noch alle um das Zweite, das Wesentliche: um die Bildung und Ausbildung einmalig-persönlicher und zeitlich-weiterer „Gefühlssymbole" anhand seelisch bedeutender Bild-Inhalte. Die Werke verraten dieses Ringen in der Halbheit ihres Seins. Im Unklaren, oft nicht Faßbaren ihrer Wirkung. Doch Geklärtheit der Form und Sicherheit des Wirkens kann noch nicht herrschen, wo eine neue Gesinnung zwar weiß, was sie will; aber den Weg noch nicht kennt, der zu diesem Ziele führt. Wo Pioniere an der Arbeit sind. An einer Arbeit, die Schwerstes erfordert: eine gänzliche Umstellung der inneren Bewußtseinslage künstlerischen Schaffens: eine Umstellung von naturalistisch-naturnaher zu naturferner, expressionistischer Gesinnung.

Und der Weg zu diesem Ziele ist heute schwerer als je. Denn wir stehen in einer Zeit, in der sich die persönliche Vorreife des Künstlers doppelt bemerkbar machen muß, da sie auf eine Vorreife noch des ganzen neuen Stiles trifft: beide sind noch Jünglinge, der Künstler wie seine Zeit. Nichts Festes und sicher Errungenes der allgemeinen Kunstübung nimmt den Werdenden auf: so muß er, „zwischen zwei Generationen" geboren, zu gleicher Zeit, in Einem ringenden Streben, an sich und am Gesamten bauen.

Damit wird allen diesen neuen Malern und allen ihren neuen Bildern gegenüber von doppelter Wurzel her Toleranz das oberste Gebot. Denn auch die Stunde hat ihr Recht, auch das Wachsende will gepflegt sein, und, aus seelischem Widerhall, verstärkte Zuversicht zu weiterem Schaffen holen. Und man ermesse, wie wohlwollend, wie gütig und empfangs- und hilfsbereit man einer Zeit gegenüber stehen muß, die, wie die heutige der bildkünstlerischen Gestaltung, im Bereich der Wende aus Einer Anschauung in die andere trotz des Gegensatzes stärkster Extreme die Stetigkeit der Entwicklung wahrt. Die Übergangsmeister, die sich hier dem Blicke bieten, mögen noch unfertige,

wankende Gebilde gestalten. So wie die Knabenstimme im Stimmwechsel groteske Töne zeigen mag, so wie die körperlichen und seelischen „Flegeljahre“ jedes Menschen und jeder neuen Gemeinschaft noch unbeherrschte, ja klobige und ungeschlachte Gesten und Taten zeitigen mögen. Zusehen können beim Werden und Wachsen, ohne noch „Fertiges“, letzthin Vollendetes zu verlangen; Anerkennen des Strebens nach Neuem, um des Strebens und des Zieles willen; stetiges Mitgehen auf versuchten Wegen, geistiges Verzeihen, wenn sich diese Wege als blinde Pfade erweisen; Hilfe zur Entwicklung, durch liebendes Wollen zu werdendem Sein: wird hier dem Mitlebenden Gebot.

Der Expressionismus

ALLGEMEINES

Das Wesen expressionistischer Schaffensart ist im Vorhergehenden schon des öfteren, hauptsächlich im theoretischen Teile, dann bei van Gogh und innerhalb der Probleme des Futurismus und der absoluten Malerei besprochen worden. Das Prinzipielle sei hier, vor der Ausdeutung des einzigen rein expressionistischen Malers der neuen Zeit, nochmals kurz zusammengefaßt. —

Das ästhetische Verhalten entsteht durch das möglichste Isolieren eines Gefühlserlebnisses. Gestaltet nun ein Mensch aus einem derartigen seelischen Zustande heraus ein Gebilde, das dieses Gefühl sowohl trägt, wie auch es einem Anderen vermitteln kann, so entsteht ein Kunstwerk.

Zwei durchaus verschiedene Wege können nun vorerst zu diesem Ziele führen. Der Künstler kann entweder durch Wiederholung des äußeren Anlasses, an dem das erlebte Gefühl hing, also durch Reiz-Wiederholung das Gefühl fassen und vermitteln: naturnahe Kunst. Oder er kann aus einem in ihm lebenden Allgemeingefühle heraus Symbole linearer oder formaler Natur als Träger dieses Gefühles erfinden, und dann diese Symbole in die Gegenstände der Darstellung einarbeiten: naturferne Kunst.

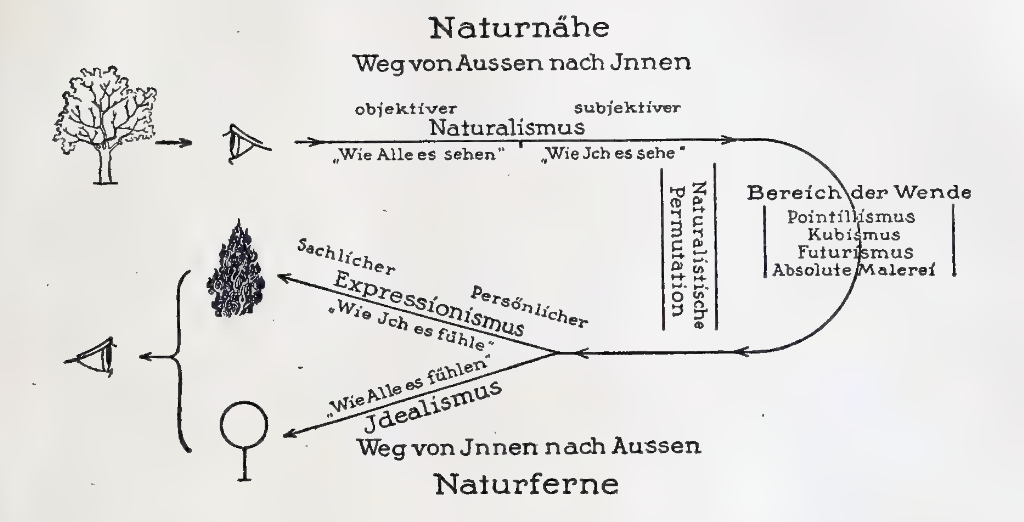
Die naturnahe Kunst — auch Naturalismus oder Realismus — wiederholt den Reiz-Anlaß, indem sie alle naturhaft vorhandenen Gegebenheiten formaler, farblicher, lichtlicher und inhaltlicher Natur möglichst exakt nachschafft. Sei es in immer wiederholter Dauerbetrachtung — „wie Alle es sehen“ —, die den objektiven Naturalismus ergibt; sei es in persönlich-rascherer Fixierung

— „wie Ich es sehe" —, die zum subjektiven Naturalismus führt. In beiden Fällen geht der Weg der Konzeption des menschlichen Bewußtseins vom Objekt zum Subjekt, von Außen nach Innen. Und der Weg der Rezeption durch den Aufnehmenden ist der eines seelischen „Wartens", das den Eindruck des Kunstwerkes als die Wiederholung des äußeren Reizes auf sich wirken läßt, um sich den Begleitgefühlen der gebrachten Darstellung „passiv" hinzugeben.

Im naturfernen Gestalten, das den Weg von Innen nach Außen geht, bildet sich der Künstler in aktiver Weise Symbole als Träger seiner Gefühle. Indem er diese in die Objekte der Augenwelt einarbeitet, verändert er deren naturgegebene Formen. Diese Veränderung nun kann, je nach dem zugrundeliegenden Gefühle, im Wesentlichen eine zweifache sein. Entweder das Konzeptionsgefühl sucht die naturalistische Einmaligkeit der Objektgefühle zu allgemeiner Dauertönung und zu erhöhter Begriffsnähe zu bringen — „wie Alle es fühlen" —: dann gleicht der Gestalter die Individualmerkmale aus und bildet lineare und formale Symbole von geschlossener Führung und beruhigter Statik oder ausgewogener Dynamik in die Objekte ein: Idealismus. — Oder er sucht das Ausdruckselement der Naturgegebenheiten zu verstärken, die Eindruckskraft der Objektgefühle sowohl in ihrem Sinne wie in dem einmalig persönlichen Eigentemperamentes rauschhaft zu überhöhen — „wie Ich es fühle" —: dann kerbt er die formalen Gegebenheiten doppelt, bringt dynamisch gesteigerte Kompositionen, bildet Gefühlssymbole jener Art in die Objekte ein, die Träger eines intensivierten Ausdruckes sind: Expressionismus. — In diesen beiden Fällen genügt es für den Aufnehmenden nicht, sich passiv dem Eindruck des Kunstwerkes hinzugeben, sondern er muß auch in der Rezeption die Gefühlssymbole wieder verlebendigen, sie durch „Einfühlung", durch „rückläufige Assoziationen" auf ihre Ursprungsgefühle hin beziehen; und er hat sie erst dann erlebt und „verstanden", wenn sich zu den linearen und formalen Symbolen die ihnen entsprechenden, „homologen" Gefühle eingestellt haben.

Der Übersicht wegen sei hier die allgemeine graphische Darstellung wiederholt gegeben, wobei wir die entsprechenden, uns nun bereits bekannten Stilarten und Stichworte mit Einschluß der Übergangs-Erscheinungen möglichst vollständig in die ungefähr entsprechenden Stellen der Tabelle einschreiben.

Richtungslinien
der möglichen Einstellungen künstlerischen Gestaltens



FERDINAND HODLER

Da die Wörter der Sprache als willkürliche oder zufällige Lautzusammenstellungen nicht vor den Dingen, sondern nach diesen entstanden sind, da also jedes uns fertig überlieferte Wort seinen Bedeutungsinhalt für den Einzelnen nur aus dem Erleben jener Erfahrungstatsachen selbst erhalten kann, die seiner Bildung voraus gegangen sind, soll anhand der Bilderreihe Hodlers ohne jede Voreingenommenheit für oder gegen diese Gestaltungen das Wesen seines Expressionismus klar gelegt werden. Da es sich hierbei abermals um ein „Umstellen" der seelischen Bereitschaft handelt, sei wiederum betont, daß es nicht angeht, die Bindung irgendeiner „Treue" in den Kunstbereich zu übertragen, sowie man sich, entwicklungsgeschichtlich interessiert, der Betrachtung und dem Erleben mehrerer Stile zuwendet, und nicht, etwa in der Art früherer Zeiten, gerade nur dem Einen, dem jeweils lebendigen Stile hingegeben bleibt. Innerhalb der großen, übergeordneten Fesselungen der Gemeinschaft wird hier Spielraum für freiestes und ungetreuestes Erleben. Dies muß sich ganz besonders eine Zeit sagen, die sich, wie die heutige, anschickt, auf neue Gefühlserlebnisse zu fahnden. Denn da Kunstgenuß Gefühlsbereicherung bedeutet, darf man

nicht in Treue am Alten hängen, wenn der Tag wieder einmal gekommen ist, wo unsere Seele der vielfach vorerlebten Genüsse müde wird; nicht etwa weil sie nichtswürdig gewesen wären, sondern eben weil sie soviel „wert" waren, weil sie uns Jahrzehnte lang ganz erfüllten: und weil damit ihr Bereicherungs-Wert erschöpft ist. Nicht daß man also die alten Götter, die soviel „Verdienst erworben" haben, nun schmähen und verkleinern soll. Sie haben unsere höchste Liebe verdient. Und böse Gesinnung gegen sie tut auch nicht not, denn sie treten von selbst zurück: durch die Abstumpfung ihrer Wirkung. Weil wir sie so gut kennen, ziehen wir nur mehr im Vorbeigehen still den Hut; und suchen Neues. Auch die Erlebenden, nicht nur die Schaffenden.

Diese Schaffenden aber spüren es heute allenthalben, auf allen Kunstgebieten. „Zurück zu Beethoven", sagt der Musiker, der durch Wagner und Richard Strauß hindurchgegangen ist; und meint damit keine Wiederkehr, keine Nachahmung, sondern die Neugeburt neuer Formen, fester und bestimmter Rhythmen, gebauter Melodien, als Gegenschlag gegen den Naturalismus und Impressionismus der „Programmusik" der letzten Jahrzehnte. Neues Stilwollen, Einheit von Raum und Zeit, „zurück zu Goethe", sagt der Literat; und auch er nimmt nur, wie es schon die italienischen Neuerer des fünfzehnten Jahrhunderts mit der „Antike" meinten, ein Früheres, längst Anerkanntes als Helfer, als „Ausrede" und Entschuldiger für seine neuen, revolutionären Taten; als Stütze für eigenen Wagemut, und als Werbewert für eine neue Gemeinde. So sagen die modernen Maler „Expressionismus", Kunst als Ausdruck: und benennen damit eine alte Sache, für die schon Herder gestritten hat, mit einem glücklichen neuen Namen; wie die Maler so oft den glücklichsten Griff in der Bildung und Wahl der Worte, der Schlagworte für ein neues Kunstwollen gehabt haben. Sie meinen damit, wie die Dichter und die Musiker, eine neue Ausdruckskunst gegenüber der Eindruckskunst des Naturalismus; sie wollen neue seelische Bezirke füllen, da die alten Gefühle und Genüsse erschöpft und abgestumpft sind. So wollen sie alle treulos sein gegen die Vergangenheit. Und sie haben Recht. Doch diese Treulosigkeit muß, soll sie möglichst ohne Rückschlag zu fruchtbarem Wirken führen, die Stetigkeit der Entwicklung wahren. Und dies kann sie nur dann, wenn alle die Neuerer, die Bringer, die Wegesucher vom seelisch-Innersten her durch das Alte hindurchgegangen sind, wenn sie Alle einstens seelisch Gefangene des Alten

waren. Nur dann, dann aber wahrhaft, wenn in alten Fesseln und Bindungen Gefangene beginnen, sich neu zu s e h n e n: dann entsteht eine neue Kunst. — Der nach abermals dreißig oder sechzig Jahren abermals untreu zu werden die stärkste, höchste und begeisterndste Forderung der dann neu erwachsenden Generation sein wird.

Ferdinand Hodler ist derart ein „Gefangener" der alten Kunst gewesen, bevor er sich nach Neuem sehnte. Auch er macht, wie Liebermann, während seiner Lehrjahre den Weg zweier vorhergegangener Generationen in gedrängter Kürze durch. Nur daß er, der sechs Jahre nach Liebermann geboren wurde, aus dieser geringen zeitlichen Verschiebung die Kraft gewonnen hat, auch noch den subjektiven Naturalismus zu Neuem hin zu überwinden. Geholfen haben ihm dabei die zur geistigen Kultur und zur nervös beschwingten Hand Liebermanns in stärkstem Kontrast stehende Urtümlichkeit seines allgemeinen inneren Menschentums, sowie die Schwerfälligkeit seines ganzen körperlichen Habitus und seines Handgelenkes. Sein Äußeres wird von einem seiner Freunde folgendermaßen beschrieben: „Gedrückter Lastträger, der stolz vom Schnaufen ausruht; klein und ballig; schwielig; Dicknacken mit einem leisen Fortsatz als Höcker; in den Gliedern schwingt die erwartungsvolle Greifkraft eines Orang." —

Hodler — der im Jahre 1853 in Bern als der Sohn eines Tischlers geboren wurde, aber bereits in jungen Jahren nach Genf ging, wo er am 19. Mai 1918 starb — malt im Jahre 1875, also mit zweiundzwanzig Jahren, den „Schreiner". Ein beispielmäßig objektiv-naturalistisches Bild. Die Form ist energisch angepackt, genau durchstudiert, treu wieder-gegeben. Mit festem Griff sind Gesicht, Gewand und Hände hart durchmodelliert, getreu vom Außen ins Bild übertragen. Der Ausdruck des Gesichtes, der der Flächen und Kanten, bis zum Schluß der Hand, die ganze Bildfüllung haben etwas durchaus Bestimmtes, fast Trotziges der Fügung.

Abb. 168.

Die folgenden Jahre bringen die Aufhellung zur leichten Beschwingtheit des subjektiven Naturalismus. Über alle Zwischenstadien hinweg ist im Jahre 1881, im achtundzwanzigsten Lebensjahre, die lockere Haltung der „Kegelspieler" erreicht. In extremer Raumschau, in stärkster Verkürzung ist die Bahn fast senkrecht in die Bildfläche hineingelegt; die Kugel rollt nach vorne, soll

Abb. 169.

im Momentanen der Bewegung erfaßt werden; der Kegel steht ganz zuvorderst, hell in hell getönt, in der rechten unteren Bildecke; die Gießkanne, in halb offener Innenform links daneben, sowie die Gartenecke sind in momentanem Sehen rasch fixiert; die Gesellschaft der vier Kegelspieler im Hintergrunde kleinfigurig und verschieblich zusammengestellt. Alles soll aufs Äußerste bewegt, luftig, im momentanen Ein-druck sprechen und nervös-vergänglich lebendig werden.

Dabei spürt man neben allem Bemühen zum leicht Beschwingten hin trotz allem die „schwere Hand". Es ist doch ein schwer stapfendes Tanzen der Valeurs und Töne, allüberall ziehen vollere Kleinkomplexe den Schritt zu Boden, das Atomisieren der Augensensationen, die Zufallsverschiebungen, das Augenblickliche der blitzartigen Erscheinung im huschend Vergänglichen des Farbtones und der Bewegung wird irgendwie behindert. Das Reibungslose der Meisterbilder dieser Anschauung ist, offenbar von inneren Hemmungen des Persönlichen und von äußeren des Hand-Werklichen her, nicht völlig erreicht.

Sieht man die Geistesgeschichte der Menschen auf die Wege hin an, die ihre großen Begabungen gegangen sind, so wird man — bei allen im Seelischen gesunden und willensstarken Naturen, die nicht, wie etwa Dürer, durch Artfremdes gebunden sind, sondern sich ihre Arbeit in relativer Freiheit wählen können — immer den Satz bestätigt finden, daß der Weg des geringsten seelischen Widerstandes auch der Weg des stärksten vorhandenen Talentes ist. Unsere zum großen Teil noch so rückständige Schule mag diese Tatsache für die Heranreifenden noch so stark zu verdecken vermögen, indem sie jedermann auf das gleiche Pensum und zur gleichen Leistung verpflichtet, und dem so schädigenden Glauben lebt, durch Zwang eine Begabung gerade auf jenen Teilgebieten wecken zu können, denen sie von Natur aus mangelt. Sie verwüstet mit dieser Fehl-Idee der „Kalokagathia", der „harmonischen Ausbildung aller geistigen Bezirke" nur zum Teil auch die benachbarten wirklichen Begabungs-Komplexe. Sowie aber dann nach dem Verlassen der Zwingschulen die Freiheit der Entschließung für den Einzelnen wieder eintritt, gelangt auch jener Satz des Überwiegens der stärksten Teilbegabung in seine Rechte, indem schon die seelische Ökonomie den Begabten dahin drängt, jenen Weg des geringsten inneren Widerstandes zu gehen, der in Einem auch der Weg des stärksten vorhandenen Talentes ist.

Diesen Weg ging auch der reif gewordene, dreißigjährige Hodler.

Manet hatte verkündet, daß „es nur Eine Wahrheit gibt: auf den ersten Blick machen, was man sieht“; Cézanne — den seelische Schwerfälligkeit und ein ähnlich schweres Handgelenk, wie es Hodler hatte, in vorbildlicher Weise den Weg des geringsten Widerstandes aus dem subjektiv-naturalistischen Bereich hinausfinden ließ — hatte seinen Jüngern bereits den Rat gegeben, „alles, was vor ihnen war, zu vergessen“. Nun kam Hodler, der kein „Augen-Mensch“ war, und spürte, daß der lebenslängliche Zwang zu raschest eingerafftem und leichtest hingestelltem Erleben seiner Seele wie auch seiner Hand nicht gemäß wäre und daher zu dauerndem unfruchtbarem Kampf mit dem Besten in ihm und zu innerer Tragik führen müßte: und so befolgte er die Mahnung Cézannes und suchte, bewußt oder unbewußt, im Tasten und Versuchen jene seine stärkste Begabung, die ihn den Weg des geringsten Widerstandes wies.

Von den vielen Experimenten und Erschütterungen, Wagnissen und Verzagtheiten, Teilsiegen und Rückschlägen, die diese Zeit zwischen dem dreißigsten und vierzigsten Lebensjahre Hodlers erfüllen, und die von innerlichster und ehrlichster Arbeit, von schwerstem Ringen um ein neues Reich der Seele zeugen, seien hier in Kürze nur zwei Beispiele gebracht.

Im Jahre 1884 malt Hodler das „Zwiegespräch mit der Natur“. Die noch naturalistisch-impressionistische Landschaft füllt mit dem Reichtum und den Zufälligkeiten der äußeren Wirklichkeit den ganzen Mittelgrund und Hintergrund, und versucht erst im Vordergrunde mit dem geometrisch-Gefaßteren der letzten Wegesbiegung einen etwas „gereinigteren“, wirklichkeitsferneren Sockel für die Figur zu schaffen. Diese Figur selbst wird in „naturferner“ Nacktheit gegeben, und bringt somit den Klang unwirklicheren Gehabens von vornherein in die Darstellung. Es bleibt zwar noch bei dem Versuch ohne Gelingen. Schon die Profilstellung, die gewählt ist, um die formale Bezwingung zum Ausdruck leichter zu machen, geht an der im Übrigen nun einmal noch vorhandenen Naturfülle des Landschaftlichen glatt vorbei, und gibt damit der Innerlichkeit der Darstellung das erste und schwerste Hemmnis. Die Figur selbst ist dann ein im Wesentlichen „gestellter Akt“. Von der Großform bis zur Haltung des Kopfes und der Finger ist Alles mühsam gesucht, formal gezwungen, ist deutliche „Haltungsgeste“, die als Ausdrucksträger eines Inner-

Abb. 170.

seelischen versagt und peinlich wirkt, da überall noch das von Außen her so gerichtete Modell fühlbar wird.

Das Neue, das in ihr erreicht wird, ist die „geschlossene Form". Wir haben bei Cézanne gesehen und erläutert, wie alles expressionistisch Innerseelische, dem die Gesten als nächstes und gemäßes Ausdrucksmittel gegeben sind, zur Geschlossenheit der Form strebt. Wir haben bei Cézanne auch diese geschlossene Form an sich als Träger eines schweren, kraftvollen Gefühles erlebt. Im entschlossenen Zuwenden zum „akademischen Akt" — zu dem aber mannigfache Übergangsstadien überleiteten — hat hier Hodler wenigstens dies Eine erreicht: daß festere Statik des Baues anstelle des dynamisch Verschieblichen und dem Ausdrucks-Griff Weichenden der impressionistischen Formauflösung getreten ist.

Abb. 171. Das nächste Bild, die „Nacht", aus dem Jahre 1891, führt nun abermals ein großes Stück auf dem Wege weiter, der den subjektiven Naturalismus überschreitet.

Als Hauptleistung: es ist eine „Komposition im Großen" versucht. Ging das ausgesprochene Bemühen des Impressionismus dahin, in der Zufälligkeit der Gesamtanlage eines Bildes von vornherein die Gewähr zu geben, daß keine „ordnende" Gesinnung das gerade so Gegebene des Natureindruckes irgendwie auch nur im Kleinsten „verändert" hat, so tritt hier gerade der bewußte „Umbau" der Gegebenheiten ein. Indem man „kompositionelle" Anordnungen trifft, die bereits dem ersten Blicke sagen, daß willkürliches Tun, und nicht zufälliges Sein den Bildbau begründen, erreicht man ein Zweifaches. Erstlich wird der Aufnehmende von vornherein zur „Bereitschaft" für „Unwirkliches", für naturfernes Erleben aufgerufen; und zweitens erreicht die Bindung der einzelnen Teilgruppen zu einem größeren Komplexe eine verstärkte Eindruckskraft.

Als Grundform wird die „Quinkunx", die Würfelfünf gewählt. Im Zentrum liegt eine männliche Figur, der sich die verhüllte Phantasiegestalt des Albs auf den Leib schiebt; in die vier Ecken sind, diagonal einander entsprechend, zwei schlafende Gruppen und zwei Einzelfiguren verteilt.

Sämtliche Helfer bisherigen Schaffens sind aufgerufen. Der objektive Naturalismus, zu dem die jetzt fester bauende Gesinnung zurückgefunden hat, hat die beiden schlafenden Gruppen links oben und rechts unten, sowie die Einzel-

schläferin links vorne gebildet. In fester, geschlossen modellierender Malweise sind die Körper bestimmt begrenzt, im Körperlichen als schwere Masse empfunden, im Gesamten ihres Baues wie im Einzelnen der Schlaf-Haltungen durchaus objektiv-feststellend nach der Natur gebildet. — Die männliche Einzelfigur rechts oben fällt auf. Sie fällt aus der Stimmung der übrigen Figuren heraus und bleibt, nach ihrem Lebensgefühl und nach ihrer formalen Gestaltung, vereinzelt. Prüft man sie näher, so erkennt man, daß Hodler hier aus fremdem Bezirke eine vor-geformte Gestaltung zur Hilfe geholt hat, um sich die Überwindung des Naturalismus zu erleichtern. Diese Figur hat ihre Brüder in der italienischen Hochrenaissance, in Figuren an der Decke der sixtinischen Kapelle und am nächsten in dem auf den Stufen lagernden „Diogenes" der Schule von Athen. Seelisch ist ein solcher Vorgang leicht zu durchschauen. So wie sich Niccolo Pisano an die vor-geformten Figuren der Antike hielt, daß sie ihm Helfer zur Befreiung eigener Gesinnung würden; so wie den Architekten der Frührenaissance in Italien jedes alte erhaltene Kapitäl oder jedes Gesimsstück willkommene Auslöser eigener Empfindung waren: so nimmt hier Hodler eine un-naturalistische Figur der Hochrenaissance, um eigenes Versuchen und Wagen zu stützen. Denn der Entschluß und der bewußte Wille, sich von den eben noch lebendigen Gestaltungsgepflogenheiten Aller loszusagen, in Erfüllung dunkler Sehnsüchte Neues gegen die bestehende Gesinnung der Gemeinschaft zu erzwingen, ist als erster Entschluß des Ersten Versuchenden, ein so schwieriger und von so vielfachen Widerständen gehemmter, daß jede Hilfe, die eigenes noch dunkles Fühlen als gerechtfertigt zu erweisen scheint, herangetragen wird. Daß hier „Klassizismus" nicht größeres Unheil gewirkt hat, als nur diesem Bilde — diesem aber völlig — die Einheit und Besonderheit seines Wesens zu zerstören, ist allein darin begründet, daß er für Hodler nur ein gelegentliches „Hindurchgehen" bedeutete; einen Versuch, der offenbar vom Innersten künstlerischer Aufrichtigkeit und eigenen Schaffensglückes her so starke Widerstände erfuhr, daß er nicht mehr wiederholt wird. Niemals wieder hat Hodler, einer der gesundesten Eigenwilligen, eine derartige Figur in einem Bilde verwendet. Und so sicher es ist, daß die Stetigkeit und damit die Fruchtbarkeit und Folgenschwere seines Schaffens durch verstärkte Hingabe an alles Klassische — man denke an Marées — im Kerne geschädigt, ja vernichtet worden wären; so klar werden seine späteren Figuren erweisen, daß

er dies fühlte, daß er die „ruhig-abgeklarte“ Form des Klassischen als persönlich, milieuhaft und zeitlich ungemäß empfand, und nach diesem kleinen Opfer vor einem Großen weiterhin durchaus eigene, und an das für ihn arteigen Gemäße und zeitlich unmittelbar Vorhergehende immanent angeschlossene Wege ging.

Die Mittelgruppe schließlich gibt das dritte Element der Darstellung. Waren die Schläfergruppen und die Schläferin links naturalistisch, der auf den Stufen Liegende klassizistisch empfunden, so bringt die „Trud“ das phantasiemäßig-expressionistische Element. Hier versucht die Linie und die Form im Sinne des „Ausdruckes“ zu sprechen. Sie versucht es erst, ohne recht packend und lebendig zu werden. Sie bleibt noch lagernd-stumpf, noch zu sehr naturalistisch entwertet, zeigt noch zu durchfühlbar die gewandumhüllte „Kauernde“ des Ateliers.

Faßt man zusammen: den überdeutlichen Versuch zur Groß-Komposition; die naturalistische Haltung der Schlafenden; die klassizistische Formung der männlichen Einzelfigur; das expressionistische Versuchen in der Mittelgruppe: daß dem Bilde keine große Eindrucksstärke eignen kann, wird durch diese hier nicht — wie etwa bei Klinger — in einem Misch-Gefühle der Konzeption verbundenen, sondern gesondert und vereinzelt nebeneinander und gegeneinander wirkenden Elemente begründet. Die andauernden Störungen der verschiedenen seelischen Komplexe bringen das Bild zu vollständigem Zerfall, und so wird es in Allem als bloßer Versuch und als mißlungenes Wagnis deutlich, die naturalistisch-impressionistische Seelenhaltung zu gebauterem, naturfernem Gestalten hin zu überwinden. Es ist kaum ein Gesellenstück, sicherlich noch nicht das Werk, das Hodler als Meister erweisen könnte. —

Während jene Großmeister, die in das Kommen eines neuen Stiles bereits hineingeboren werden, mit dem Dreißigsten ihr Meisterwerk zu schaffen pflegen, kommen jene Übergangsmeister, die einen neuen Stil erst als Pioniere bereiten und seine Grundlagen erst erkämpfen müssen, zumeist erst ein Jahrzehnt später zur Reife. So war Lionardo Mitte der Vierzig, als er das Wende-Bild von der Frührenaissance in die Hochrenaissance, das Abendmahl in Mailand, schuf; so war Cézanne ein Vierziger, als er die ersten Bilder zu gesammelter Formenstärke zusammenballte; so bringt Hodler erst mit vierzig Jahren das erste Bild, das, nun wirklich sein „Gesellenstück“, ihn als den kommenden Meister verkündet: den „Auserwählten“ vom Jahre 1893.

Abb. 172.

‚Wenn sich als Erinnerungssumme mannigfach wiederholter naturalistischer Gefühlserlebnisse ähnlicher Art ein Allgemeingefühl im Bewußtsein des Künstlers einstellt, das als Restwert vieler verschiedener und zur gleichen Art gehöriger Einzelerlebnisse nicht mehr an einer spezifisch-einmaligen Konstellation der Außenwelt begründet oder durch diese repräsentiert werden kann: dann sind wir im Bezirke naturfernen Seelenlebens.‘ So wie diese „Definition“ aus den naturfernen Kunstwerken herausgelesen wurde, und nicht etwa ihnen aufgezwungen werden sollte, so geben im Rückweg die Bilder naturferner Schaffensart ihr erst ihren eigentlichen Bedeutungsinhalt und damit ihre Wahrheit.

Ein „Allgemeingefühl“ soll gestaltet werden. Nicht mehr der „Sommertag in Laren“ oder die „rue de Berne“, nicht mehr das „Wettrennen in Longchamps“ oder die „Polospieler“: sondern ein Allgemeines menschlicher Gefühlserfahrung wird Bildvorwurf. — Wie der Zufall der Geburt die Begabungen verteilt, wie der Einzelne das Opfer dieses Zufalles wird, wie die Determiniertheit des Lebenswerdens hier einen Reichen, dort einen Mittleren, hier einen Armen am Geiste oder im Herzen aufwachsen läßt: so ist, als Erinnerungssumme und Restwert vielfacher Lebenserfahrungen, hier „Der Auserwählte“ bildlich gestaltet. Nicht Ein Auserwählter. Individuelles Schicksal Vieler dieser Auserwählten, das im Zufälligen milieuhafter Bindung die verschiedensten Kleinformen aufzeigen mag, wird hier in typischer Allgemeinheit des im Wesen Gemeinsamen gesehen. Als noch dürres, kleines Bäumchen, steinumhegt auf engem Fruchtboden, wird vorerst das sachliche „Symbol“ erstellt. Und so, wie dieser kleine Knabe sein eigen Lebensbäumchen schützt und das fruchtbare Erdreich vor Zerstreuung durch Wind und Schicksal zu hegen sucht, damit die Dürre dünner Zweiglein zur breiten Fruchtbarkeit der Krone wachsen könne: so wird er selbst umhegt und in seiner Magerheit und Dürre, in seiner knospigen Kleinheit Körpers und der Seele geschützt vor allzufrühem Sturm und Schicksal durch die guten Geister des Lebens und der Welt. „Seht den Felsenquell, freudehell, wie ein Sternenblick; über Wolken nährten seine Jugend gute Geister zwischen Klippen im Gebüsch“, so singt Mahomet. Symbol hier wie dort. Allgemeines in naturferner künstlerischer Gestaltung: ob des Rhythmus und des Reimes und der Wortwahl und des Satzbaues der Sprache; ob des Rhythmus und der Formen und der Sachwahl und der Anordnung des Bildes. Wenn die naturferne Dichtkunst unter den „naturhaft“-gegebenen

Wörtern der Sprache ihre Auswahl trifft, den gewöhnlich-üblichen Satzbau verändert, den Reim, den das „natürliche“ Dasein der Sprache nicht kennt, als rein musikalisches Element der Konsonanz sucht und erzwingt, den zufälligen Rhythmus rein sachverbundener Sprechweise zu gewollter Ordnung bringt, so tut sie all dies, indem sie aus Gefühlsgründen von den naturalistischen Gegebenheiten gewöhnlichen Sprechens abweicht. Und wie jede Abweichung, die aus einem Gefühle heraus erfolgt, hier auch berechtigt ist, Gefühls-weckend wirkt und Gefühls-erwidernd von dem Hörenden empfangen wird: so auch und in durchaus gleicher Weise und mit durchaus gleichem Rechte ordnet der naturferne Bildner die Gegebenheiten naturalistischer Erfahrung um, führt aus Gefühlsgründen „Abweichungen von der Natur“ vom Kleinsten bis zum Größten ein, und verlangt, nicht im Geringsten anders als der Dichter, nichts als die Aufnahme und die Prüfung der gebrachten Umformungen durch das nachlebende Gefühl. Denn nicht mehr an der äußeren Natur darf hier gemessen werden, sondern nur an diesem inneren Quell. Bloß weil die Sprache, die doch vom Menschen nicht zu Zwecken der Gefühlserweckung, sondern zur naturalistisch-sachlichen Verständigung erfunden und ausgebildet wurde, dem Einzelnen nicht in jener festen Fügung „vor Augen steht“, wie der menschliche Körper: bloß deshalb setzt er den „Umformungen“ dieses Körpers so außerordentlich stärkere innere Widerstände entgegen, als denen der flüssigeren Sprache. Doch das „seelische Prinzip“ fragt nicht nach dem „Materiale“. Ihm ist jedes Material gleicherweise nur Mittel des Wirkens, mit den Grenzen, die es eben als Material setzt; doch innerhalb dieser Grenzen völlig frei.

So baut hier Hodler den hegenden „Zaun“ seiner Figuren. So längt er diese Figuren bis zum oberen Rand des Bildes; so stellt er sie in gewollten, natur-fremden Parallelismus, so neigt er ihre Köpfe im Gleich-Takt, drei rechts, drei links, nach Innen, um das Gefühl des Hegens zu verstärken; so gibt er ihnen symbolhafte Blüten in die Hände; so steilt er ihre Flügel; so bindet er die Gewänder in architektonische Linien. Und so zwingt er schließlich den Symbolknaben selbst in strengste Form. Ohne Hinsicht auf Natur-Mögliches schlägt er ihm die kargen Beinchen in paralleler Führung zu den Oberschenkeln als schmalen Sockel unter, von dem die senkrechte Bahn des kleinen Körpers hochgeht. Die Hände sinken in Hingegebenheit, der Kopf strebt

in Sehnsucht nach oben, ins Freie des nicht mehr Umhegten, leicht öffnet sich der kleine Mund: alles lebt im innerlich Drängenden knospenhafter Gestaltung, werdenden Lebens, werdender Seele, die aus noch schmaler, engender Hülle hinauswachsen will in größere Weite. —

Und doch noch nicht das Meister-Stück. Noch „stehen“ die Hüter, leicht ungeschickt und noch nicht schwerelos, „auf den Gewändern“, statt in ihrer Weltenferne zu schweben; noch führen individuelle Bestimmtheiten der Gesichter zum Eindruck zufällig-einmaligen Seins; noch gleitet in Ungeschicklichkeiten der Füße noch nicht ganz souveränes Beherrschen an Schwierigkeiten der Lösung vorbei; so daß, zumal bei den Randfiguren, zum — noch naturalistisch empfundenen, also hier wirklich äußerlich und innerlich „unmöglichen“ — körperlichen Luft-Stehen wird, was als geistiges Schweben wirken müßte. Und nur im Knaben selbst, im engsten Kernkreise der Urzelle der Konzeption, hat innerlichstes Gefühl, das umformend nach Außen wirkte, die Gestaltung wahrhaft „bezwungen“. Hier aber durchaus. Und hier kündigt sich der Meister des Kommenden an, der, über das Zwischenspiel des „Frühlings“ hinweg, zum großen Vollender wurde, zum Sieger in Taten, zum Gestalter der „Eurythmie“. —

Auch Hodler ist an dem Versuche theoretischer Fassung seines Gestaltens nicht vorbeigegangen. Doch sein Theoretisieren ist so schlecht, wie sein reifes Malen gut ist. Es ist einfach-kindlich und würde schon rein an sich genügen, um zu erweisen, daß Hodler nicht der „Denker“ ist, zu dem ihn, aus einem großen Erfühler, falsches Verstehen seiner Bilder machen wollte, und daß die Bezeichnung seines Schaffens als „peinture cérébrale“ so ziemlich der schlechteste Name ist, den man wählen konnte. Er bringt in seiner „Theorie“, wenn man diese paar Sätze beispielgebenden dilettantischen Zwangsdenkens so nennen will, das älteste Element aller allgemein-kompositionellen Bestrebungen, das ebenso auf ein griechisches Relief wie auf Bilder Michelangelos, auf Grünewald ebenso wie auf irgendeine komponierte Großdarstellung paßt. Eben weil es nur ein ganz allgemeines, leeres Gehäuse gibt, das die Grundprinzipien jedes ordnenden Bildbaues feststellt: die Wiederholung gleichliegender Teile. Komposition heißt eben: ordnende Zusammenstellung. Da uns nun, von dem Grundbau unseres Körpers und seiner Abhängigkeit von der allgegenwärtigen Schwerkraft her, diese „Ordnung“ als Gefühlsinhalt unmittelbaren Erlebens dann ge-

geben ist, wenn wir uns im „Gleichgewicht“ gegenüber der Schwerkraft fühlen, wenn sich unsere beiden Körperseiten symmetrisch halten oder gleich belastet sind: so tritt diese Symmetrie und Gleichbelastung auch als Ordnungsprinzip in das Bild ein. Soll also eine Gestaltung dauernd und „gebaut“ wirken, so muß sie, den Eigenheiten mechanischer Statik entsprechend, in stabilem Gleichgewichte sein. Sie wird sich also — während intime Gestaltung in versponnener Dichtigkeit ihren dauernden Zusammenhalt findet — als monumentaler Bau eine „Mittelachse“ wählen, um die herum die Elemente im Gleich-Gewichte angeordnet werden.

Diese alt-kompositorische Einheit zerpflückt nun Hodler in seiner theoretischen Fibel, zu intellektueller und gefühlsmäßiger Peinlichkeit, in die zwei Teile der „Parallelität“ und der „Eurythmie“. Die „Parallelität“ bedeutet hierbei nichts anderes, als die Wiederholung mehr minder gleicher oder einander entsprechender Komplexe oder Elemente in relativem Gleichgewicht rechts und links von der Mittelachse; und die „Eurythmie“ bedeutet dann deren „Beziehung“ auf diese Mittelachse oder auf einen Mittelpunkt als Zentrale der Darstellung. Dies ist Alles. Dabei ist Hodler im Schaffen selbst glücklicherweise genügend intellektuell abgeblendet und emotionell erleuchtet, um aus diesem „Prinzipe“ kein Schema zu machen, immer wieder in der schöpferischen Gestaltung hier und dort und überall den „Kanon“ zu vergessen und zu überschreiten und so, gerade in den Abweichungen von der begrifflichen Theorie, das Lebendige des Gefühles zu wahren.

Abb. 173. Diese Freiheit der Seele führt ihn zu seinem ersten reinen Meisterwerk, zur „Eurythmie“ vom Jahre 1895. Hodler ist zweiundvierzig Jahre alt, als er das erste reine Werk erstellt. Die Namengebung des Bildes war nicht glücklich. Sie führt aus beschränkt-theoretischem Interesse an dem Gefühlsinhalt des Bildes vorbei, indem sie ein Äußeres betont, das durch ein weitaus größeres Inneres überrufen wird. Doch die Namengebung des Bildes ist auch nicht leicht, weil nun und in der Folge wieder einmal alte, längst erlebte, längst dargestellte Themen gebracht werden, die als bleibende und immer wieder gegebene Erschütterungsinhalte menschlichen Lebens zu wirken beginnen, wie sie auch in der Zukunft immer wieder wirken werden: Leben und Liebe, Enttäuschung und Tod, Kampf und Verzweiflung, Verzicht und Ergeben. So kann man am besten zwei — leicht variierte — Verszeilen eines Gedichtes von

Stefan George der Melodie des Bildes als Text unterlegen: So zieht ihr im Dämmer und euer Geleit ist lächelnder Strahl, Ihr, die sinkende Zeit.

Ihr, die sinkende Zeit: vom sachlichen Inhalte, von der „Idee“ geht die Konzeption aus, wie dies immer noch bei gesunder naturferner Kunstübung der Fall war. Das Alter des Verzichtens, „da Alles gesagt ist im stummen Verein“; wenn die Sonne nicht mehr, wie der Jugend, vom Horizont sich hebend vor den Augen steht, wenn sie auch nicht mehr zur Lebensmittagsreife auf den Scheitel glüht, sondern wenn sie sich in den Rücken niedergesenkt hat, so daß der eigene Lebensschatten vor den Füßen den Rest des Weges ins Dunkel laufen läßt; wenn man die Zeit nicht mehr spürt als den Jäger, dem man im Jugendsturme weit vorauseilt, wenn man auch nicht mehr mit ihr in tätiger Reife im Gleichschritt geht, sondern wenn sie vorbei- und vorausströmt, und es ist, als wenn ihr Strom den Rest des Lebens aus dem Körper spülte: dann wandeln die Müden zu Grabe. Den Weg des Verzichtens.

Ein altes Lied. Und wieder einmal muß sich erweisen, ob die Kraft künstlerischer Schöpfung dies doch auch immer wieder für jeden Einzelnen als Erlebnis Neue in eine neue Fassung zwingen kann. Hodler kann es. Nie noch sind in früheren Gestaltungen diese fünf Männer so zu Grabe geschritten. In fünffacher Ordnung zur Mitte gebunden. Leise tönt im Bilderlebnis das Erlebnis eines Zeitablaufes mit, das so schwer und so selten in Bilddarstellungen zu erzwingen ist. Es tritt hier herauf, weil wohl die Fünf in strenger Komposition zur Bildmitte hin gebunden sind, so daß sich das Gerüste der Formung für das Gefühl des Beschauers statisch gebaut und damit frontal-verweilend vor die Augen stellt, als Darstellung eines formal anscheinend Dauernden durch den Bildrahmen nochmals gebunden; weil aber dann, innerhalb dieses statisch-bleibenden Gerüstes, der inhaltliche Sinn der Darstellung, das Schreitende des Zuges profilmäßig vorbei-gerichtet ist, im Bilde vorübergeht, ohne daß auch nur die leiseste formale Hemmung ein Verweilen deuten würde. So gibt die Vereinigung dieser beiden Gegebenheiten dem Erlebnis das langsam-Vergehende, das wandelnde Vorüberziehen. Nicht etwa der Einzelnen, sondern der gesamten Bindung. So daß das Allgemeine, alles Einmalige übertönend, im breithin Geleitenden des Gefühles lebendig wird.

Mit wundervoller und seltenster künstlerischer Weisheit ist dabei der Klang von beiden Seiten her zur Mitte aufgehöht, so daß er wie das Brausen eines Fünfakkordes klingt, bei dem der Mittelton die Führung hat. Nicht nur die Vereinzelung und leise Erhöhung der Mittelfigur, auch die innerseelische Abstimmung schafft hier am Werk. Sind die Randfiguren noch lebenskräftiger, noch stärker im Bau des Körpers und in der Gesinnung der Gesichter, sind sie auch rein formal noch lebensfähiger und erdennäher, als der Mittelmann, so gibt der Kopf dann als der stärkste Träger alles inhaltlich-Seelischen das innerlichste Zeichen. Die Randgestalten neigen alle zwar den Nacken, gebeugt von Lebenslasten und Schicksalsfron, nach vorne, und im Sinken ihres Kopfes ist zwar der Blick zur Erde mitgesunken; doch einen Rest aktiven Erlebens bewahrt noch Jeder. Besonders wo, im vorderen Plan, der Eine noch sein Kinn in leichtem Lebenstrotz zur Brust hin drängt, der Zweite noch die Spuren seines Unwillens trägt, den ihm das Leben aufgezwungen hat. Auch dieser Trotz verklingt bei den Genossen. Doch während alle Vier das Haupt nur sinken lassen, fällt es beim Mittleren nicht nur vornüber, sondern auch zum Bild heraus. Damit aber wird er, der Haar-Entlaubte, zum Über-Reifsten, zunächst dem Hingehen Geweihten.

Und er ist auch der Erste, bei dem jetzt die Forderung ersteht, naturfernem Gestalten recht willig gegenüberzutreten, um es richtig zu lesen. Sein Körper wird nach unten hin so breit, als saugte das Gewand sich an den Boden. Nach oben hin geht dann die Führung von Brust und Rücken schmal zum Hals zusammen, zu schmal für naturalistisches Erleben; und der Arm, der einzige im Bilde, schmiegt sich aus schmaler Schulter in die Form, längt sich zur Überlänge, und deckt dadurch den Knick des Knies im Umriß. Soll diese „Abweichung von der Natur“ verstanden werden, so darf sie nicht am Äußeren der Erfahrungen des Lebens gemessen sein, sondern am Inneren des Gefühles. Hier aber wird sie unmittelbar lebendig. Denn dadurch, daß sich der ganze Bau der Figur aus breitem Bett nach oben hin so schmal zusammenzieht, wirkt dann der Kopf, als wäre er abgeschnürt. Und da sich diese Schmalheit seiner Ansatzfläche mit seinem Außen-Neigen eint, wird es, als ob er demnächst fiele: als Kopf vom Rumpf, als Frucht vom Lebensbaum. So lebensmüde und so sterbensreif neigt hier der Mittlere, als Einziger, den kahlen Schädel aus der schmalen Spur. So wird er auch zum Einzigen, der wirklich ganz bereits

verzichtet hat. Und also schwillt bei ihm das Tönen dieses Sterbeklanges in dunkler Färbung auf, wird Er zum Grab-Geweihten, den näher noch am Leben Stehende den letzten Weg geleiten. —

So einsichtig und klar wird alle Theorie, wenn ein Erlebnis sie mit dem Bedeutungsinhalt füllt. Kein Mensch mehr, dem dies Bild lebendig geworden ist, wird daran zweifeln können, daß hier dem Satze Recht gegeben wird, der alle Abweichungen von der Natur im Kunstbereiche dann berechtigt setzt, wenn ein Gefühl als Formentreibendes dahinter stand. Und auch der Weg wird völlig klar, auf dem es zu diesem Verhalten kommen muß. Als Erstes erscheint eine Summe von Einzelerlebnissen gegeben, die, alle aus der Gruppe der Lebens-Enttäuschungen geholt, auf das Bewußtsein des Schaffenden in ihrer einmaligen Besonderheit gewirkt haben. Dann blieb von allen diesen Individual-Erlebnissen ein Rest, eine Erinnerungssumme als Allgemeingefühl des „Lebensverzichtes“ im Bewußtsein des Künstlers. Jetzt aber sollte dieses Allgemeingefühl eben als Allgemeines gestaltet werden. Daß hierzu einmalig-individuelle, also naturalistische Darstellung nicht taugte, ist ersichtlich; denn deren Begleitgefühl würde ja immer die spezifisch-einmalige Tönung behalten. Also müssen Formen gestaltet werden, die erstlich von den naturalistisch-individuellen Gegebenheiten abweichen; und zweitens diese Abweichung so vollziehen, daß sie Träger des Allgemeingefühles, Symbole für seine allgemeine Artung werden. Diese Formen, dann nicht mehr passiv-abwartend, sondern aktiv-nachbildend aufgenommen, durch „Einfühlung“ verlebendigt, werden aus Zeigern des Gefühles, das sie geboren hat, zu Zeugern, die dieses Gefühl wiederschaffen: indem sie im Erlebenden durch „rückläufige Assoziation“ jenes Gefühl heraufzwingen, dem sie ihrer formalen Natur nach zugehören.

Und diese Einsichtigkeit und „Wahrheit“ der theoretischen Behauptungen ist ja nichts Verwunderliches, da ja die „Theorie“ aus dem Erleben der Kunstwerke geholt wurde. So muß sie zu den Tatsachen, denen sie ausgelöst wurde, mit derselben Exaktheit und Sicherheit stimmen, wie dies für alle anderen „Gesetze“ gilt, die ja, selbst auch im physikalischen Bereiche, nichts sind, als „abgekürzte Beschreibungen“ der unter den gleichen Gegebenheiten sich immer wiederholenden Abläufe. Selbst die „Fallgesetze“ der Dynamik

sind nichts Mehreres und nichts Höheres: sie beschreiben in konventionellen Zeichen die Tatsachen des freien Fallens im Raume, und stimmen immer nur ebenso annäherungsweise auf das spezielle einmalige Beispiel, wie die psychologischen „Gesetze“ der Ästhetik auch. Denn dort wie hier werden diese gesammelten Erfahrungsformeln für den „idealen Prozeß“ aufgestellt, dem allein sie restlos entsprechen; dem aber dann die Wirklichkeit ihre nie fehlenden Störungen, etwa der äußeren oder inneren Reibungswiderstände — dort der Luft, hier seelischer Hemmungen — und meist noch ein ganzes Bündel weiterer Irrationalitäten zugesellt. Doch dies braucht nicht zu hindern, bei neuen Erlebnissen, deren spezifischer Ausgestaltung man noch nicht angepaßt ist, jene „Kurzbeschreibungen“, jene „Gesetze“ dem neuen Erscheinungskomplex gleicher Art auch zugrunde zu legen, um mit ihrer Erfahrungs-Hilfe das noch Unbekannte zu bezwingen, zu „verstehen“: es in seinem, dort äußeren, hier inneren Verlaufe zu durchschauen und damit, dort erkennend, hier erfühlend, zu erfassen.

Diese Erwägungen mögen dazu bereiten, nun auch heftigeren Umformungen der Natur mit willigem Gefühle nachzugehen. Tut man dies bei den naturfernen Werken vergangener Stile ohne jeden inneren Widerstand, weil man sich ihrer spezifischen Formensprache und Ausgestaltung bereits von Jugend auf angepaßt hat; nimmt man hier etwa in der „Isokephalie“ der Griechen, in dem abstrakten Großbau der Mosaiken, in der Übertreibung aller Bewegungen bei Michelangelo, in den stärksten Verzerrungen Grünewalds willig über all diese „Unmöglichkeiten“ der Formen hinweg den Weg zu den zugrundeliegenden Gefühlen: so steht man den neuartigen Umformungen, den noch „ungewohnten Unmöglichkeiten“ unserer Tage allzu rasch von vornherein abweisend gegenüber. Jedoch auch hier bedarf es nur einer willigen Anpassung an die spezifische „Sprache“, an die oft eigenwillig neue Ausdrucksform, um diese neue Sprache zu verstehen, und damit die den Formen zugrundeliegenden Gefühle, die ja als rein menschliche Gefühle in ihrem allgemeinen Wesen immer dieselben waren und auch dieselben bleiben werden, unmittelbar im eigenen Bewußtsein lebendig zu machen.

Abb. 174. „Der Tag“, im Jahre 1900 gemalt, gibt eine derartig eigenwillige Gestaltung.

Die kommende Sonne. Wen günstige Stunde das Emporsteigen des Gestirnes öfter hat schauen lassen, der kennt das Erlebnis dieser Allgewalt. In

unwiderstehlichstem Heben steigt der Ball. Der Mensch steht da, festet seinen Blick an den Horizont. Er sieht den Rand der Glutkugel erscheinen, in stetigstem Vorrücken steigen und steigen. So fremd, so ferne und so übermächtig, daß zorniger Wille ihn fassen kann, den Ball zu zwingen, auf seiner Bahn zu halten. Doch er mag den ganzen Trotz seines Menschentumes zusammennehmen, er mag mit innerlichstem Krampf dem Gestirne die Bahn verbieten: in stetiger Gewalt steigt es und steigt, hebt es sich seinen Weg. Zur Ohnmacht wird der Trotz, zur Kleinheit wird der Wille vernichtet vor der Menschliches verachtenden Kraft des wirkenden Gestirnes. Natur in ihrer Allgewalt. Weit überragend irdisches Ermessen. Die Sonne steigt und steigt, weil sie steigen will. Fast höhnend hebt sie sich empor, höher und höher. Da sendet sie ihre Blendkraft ins trotzende Auge. Ein „Flammenübermaß“: und weggeblendet kehrt sich der Mensch in seine Kleinheit.

Zwei Wesenheiten also begleiten den Weg der Sonne: die Gewalt ihres Hebens; die Blendkraft ihres Scheines. Stellt sich ein naturalistischer Maler, mit den so sehr ins Engste beschränkten Mitteln seiner Kunst, diese Erlebensinhalte als Aufgabe, so greift er ins Unmögliche. Niemals könnte naturnahe Fassung dieses Erleben auch nur im Fernsten vermitteln. Nicht nur, daß die Farben hier völlig versagen; auch im Formalen bleibt der runde Ball die so viele Bildversuche zum fast Lächerlichen herniederziehende „rote Apfelsine“, die die Welt wie eine Laterne kleinen Menschenwerkes kümmerlich erleuchtet. Hier sind „Schranken des Materiales“ errichtet, die von dessen engem Vermögen gegenüber allem naturhaft-Kosmischen beschämendsten Bericht geben. Um wie viel reicher das unmittelbare Erleben der Natur ist, als dessen Darstellungsmöglichkeit in jeder Kunstart, und wie vermessen es daher ist in objektiv-naturalistischen Darstellungen den „ganzen Kosmos“ begriffen zu glauben, mag man an solchem Beispiele erkennen.

Doch wo selbst Goethe an der Schilderung vorbeigeht, „vom Flammenübermaß betroffen“, wo selbst seine Sprachkraft und Sprachschöpfung so sehr versagt: „Sie tritt hervor! — und, leider schon geblendet, kehr' ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen“, wo er, „vom Feuermeer umschlungen“, sich abwenden muß: „So bleibe denn die Sonne mir im Rücken“; da hat doch auch Goethe wieder gefühlt, daß nur naturfernste Bildung, die etwa die wirklichen Worte und Gegebenheiten der Sprache völlig vermeidet, diesem Geschehen

noch am ehesten gerecht zu werden vermöchte. „Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne". Und so könnte etwa das große Orchester naturferner symphonischer Gestaltung aus ungeheurem Getöse aller Instrumente die Glutkraft reinsten Feuerscheines emporleuchten lassen in strahlenden Fanfaren. Geht aber Malerei an diese Aufgabe, so kann es niemals die einer naturnahen Orientierung sein. Niemals hätte selbst der „Lichtmaler" Rembrandt an dergleichen nur gedacht. Und so oft auch der Sonnenfanatiker van Gogh daran gedacht und die Glut seiner Farben daran versucht hat: er mußte scheitern. Denn er wollte die Sonne als Sonne, als „Himmels-Körper" malen; und so schmolz sie ihm Form und Farben fort, zerfraß ihm Auge und Gehirn. Denn schon die rein quantitative Übergröße ihrer Intensität mußte Alles ins Nichts zerschlagen, was die Palette oder die graphische Form an Kleingebilden in Parallele stellen wollte.

Da demgemäß der Weg objekthaften Darstellens dieser äußeren Gegebenheit unmöglich wird, bleibt nur der andere Weg der symbolhaften Darstellung des inneren Erlebnisses. Und hier wieder muß diesen Symbolträgern bei einem äußeren und inneren Formate, das in der Proportion möglichen Erlebens zu unserem Auge steht, die Kraft gegeben werden, mit den Mitteln des Sichtbaren so zu werken und zu wirken, daß zwanghaftes Steigen und blendendstes Sein sich vereinen.

Hodler erstellt das Symbol in nackten weiblichen Figuren. Sie sind ihm gut, zu Trägern sowohl der aktiven Kraft, wie des passiven Erleidens zu werden.

Das zwanghafte Steigen vorerst zu vermitteln, verwendet er nun alle Elemente naturferner Gestaltung.

Er ist dabei, seiner Sprache nun ganz gewiß, kühner geworden, als in der „Eurythmie". Um das Zwanghafte der Bewegung zu geben, bindet er vorerst den ganzen Komplex in die stärksten Fesseln. Zu sicherstem Verweilen führt die frontal gerichtete Fünfzahl der Figuren. Denn in strengster Komposition ist sie gebracht, zweifach gebunden. Vorerst nach unten, indem, von der dunkeln Horizontalen des unteren Randes ab, parallele Bogenformen die Komposition fassen und zur Ruhe zwingen: vom Knie der Linken mit leichtem Heben in der Mitte zum Knie der Rechten — die Horizontlinie des Bodens — die Bahn der Ellenbogen — die Linie der Scheitel — die Begrenzung des

Himmels: fünfmal wiederholt sich die Fesselung in einen flachen Bogen, um die Höhentendenz zu hindern. Und dann zur Mitte, indem viermal, je zweimal von jeder Seite her, die Richtungslinien der Arme und der Köpfe den Bau zur Achse des Bildes, zur vertikalen Mittelfigur hin binden. So steht und bleibt ein Gebäude, schon von hier aus als Anordnung un-wirklich, über-wirklich, jedes schlechthin naturalistisch Gegebene des Zusammenseins von fünf Figuren, sowie jeden etwaigen Zufall und momentanen Eindruck impressionistischen Erlebens weit negierend.

Nachdem so die formale Hülle gegeben ist, füllt die inhaltliche Konzeption den Kern. Aus dem Kreise der Genossinnen hebt sich strahlend die Mittlere empor. Sie ist das Symbol der aufgehenden Sonne. Unwiderstehlich soll ihr Aufgang dem Gefühle wirken. Denn wir haben gesehen, daß ihr Streben nach oben das zwanghaft Innerlichste, gegen alle Hemmungen Steigende sein muß.

Zwanghafte Lösung also vorerst aus festester Bindung. Nun wird die fünffache Bogen-Fesselung gefühlsmäßig lebendig. Und jede „Unwirklichkeit“ und jede „Unmöglichkeit“ ist gestattet, wenn sie die Bindung verstärken, die Lösung zwingender machen hilft. So wird erstlich die Lagerung der Beine in die unterste Bogenführung eingezwungen. Gegen jede mögliche anatomische Form und gegen jede natürliche Haltung werden die Unterschenkel gebogen, zum möglichst lückenlosen Schließen der Reihung der Kniee gebracht. Am deutlichsten und kühnsten im Unterschenkel der mittleren Figur, dem die „Vergewaltigung“ der Form aufgezwungen wird, damit er dem Allgemeingefühle diene. Naturalistische Anpassung wird durch ihn gestört. Man versuche jedoch, ihn nicht naturhaft, sondern als Symbolform der Bindung zu sehen: und er wird mit der Reihung der anderen zum Sockel, von dem aus die Lösung der Mittelfigur erfolgt. Denn ihr zwanghaftes sich-Heben kann nur dann stark und unwiderstehlich wirken, wenn glaubhaft wird, daß sie trotz Allem, was sie fesseln will, und gegen Alles, was sich mit flach-lastender Schwere an sie hängt: emporsteigt. Empor sich hebt, als löste sie sich zur Freiheit aus einer Bindung, die, mag sie formal noch so gesichert scheinen, von ihr nie als ernstlich gefühlte, als innerlich hindernde empfunden wurde; sondern die in treibend-innerlichster Selbstverständlichkeit verlassen wird. So hebt das rechte Bein in stetem Ziehen die Figur empor, so streckt der Körper sich in seine Vertikale, so heben sich die beiden Arme auf zum Himmel, so wendet Ziel-

gefühl die offenen Flächen der Hände, die einzeln aufsteigenden Strahlenspitzen der Finger nach oben, so gibt ein überlegen-müheloses Antlitz die unbedingte Sicherheit: sie steigt empor.

Und um dann weiterhin das strahlend-Blendende zu geben, hebt sie die beiden Arme zu eckig-scharfem Rahmen um den Kopf. Denn gerundete Führung würde hier das herbe Blendende der Strahlung völlig schwächen. So muß auch hier Natur zur Ausdruckskraft anatomisch unmöglicher Formung gezwungen werden. Die rechtwinklig-eckigen Brechungen stechen im Gefühle, an ihnen prallt der Schauende zurück, so wie sich Auge und Gefühl des Menschen vor strahlend hellem Licht erschrocken wenden. Im Blendungsbogen biegen sich die Leiber der Gefährtinnen. Die nächsten ganz zurückgeschreckt, gekrampft gewendet vor der Flut des Lichtes. Die weiteren in milder Dämmerung; vielleicht, bejahend im Gefühl, der Morgen links, entsagend in der Wendung, rechts der Abend. So klingt im tiefer Zurückgesetzten und im Linderen der Bewegung der Randfiguren, im Runderen der Führung ihrer Gesten, im Dunkleren des Tones und Haar-Beschatteteren ihrer Körper der Donnerklang der Mittelzone zu leiseren Akkorden ab. —

Und also ist die Aufgabe gelöst, ein Bild erstellt, das innerem Gefühl lebendig wird. Zwanghaftes Steigen und blendendstes Sein sind erreicht. Der werdende Tag, die kommende Sonne sind aufs Intensivste, und dennoch erlebnisfähig dem Auge gestaltet. Ein reines, hohes Werk. Von seltenster Eindruckskraft, von größtem Bereicherungswert für williges Erleben. Erstmalig von einem Schöpfer gebildet, der so, als Führer seiner Zeit zu größtem Neuen, geniehaft wird. Wer von der „Eurythmie" zu diesem Bilde den Weg zu folgen innerlich imstande war, ist für die Zukunftskunst bereitet und bereit. Expressionismus, Ausdruck eines Allgemeingefühles, wird für die nächste Generation das Streben sein. Der Erste, der dies Ziel vom Innersten erstrebte, der die von Cézanne schon seit den achtziger Jahren zu lastender Fülle gedrängte Form im Sinne eines, von bedeutendem Sachinhalte getragenen Allgemeingefühles zur Lebendigkeit aktiven Ausdruckes erhöhte, war Hodler. So wird er das Genie des kommenden Tages, selbst eine Morgenleuchte, die aus dem Kreis geblendeter Genossen zwanghaft zu neuem Ziel sich hebt, und so mit seinem Wagen, seinen Werken den Folgenden die Bahn bereitet und erhellt. —

Wer sich mit den „Vergewaltigungen" des anatomisch-Richtigen im Bild des „Tages" nicht gleich befreunden mag, dem sei als Gegenbeispiel ein Bild gezeigt, das Hodler drei Jahre nach dem „Tag" gemalt hat. „Die Wahrheit" soll symbolmäßig gestaltet werden. Während sonst, soferne nur die Entwicklung ständig aufwärts führt, die Auswahl aus dem Gesamtwerk eines Meisters nur jene Beispiele heranzubringen braucht, die möglichst reif und positiven Wertes sind, sei hier Mißlungenes beschrieben, das aus einer Stunde tauberen Gefühles geboren wurde. Wenn es wahr ist, daß expressionistisches Gestalten nicht an der Wirklichkeit des Seins, sondern an der Intensität des inneren Gefühles gemessen werden muß, das die Naturabweichungen erzwingt und mit dem Treibenden seines Gestaltungswillens erfüllt, so wird in diesem Bereiche all Das schlecht und ohne Wert, was eben diese Zwangs-Intensität vermissen läßt. Die „Wahrheit" hier, die Laster, Lug und Trug vertreibt, ist aus ähnlichem Gesamtgefühle geboren, wie der „Tag". Auch hier soll strahlendes Erleuchten die dunklen Triebe scheuchen. Hier ist die Siegfigur stehend gebildet. Aus dunklem Kreis hebt sie sich hell ins Licht. Doch lebt man sie nach, fühlt man ihr auf den Kern — so bleibt sie lahm. Trotz ihrer anatomisch größeren Richtigkeit, trotz des naturhaft Möglicheren ihres Baues, bleibt sie gestellt und taub. Nichts Treibendes, nichts unwiderstehlich Mit-zwingendes hat ihr Stehen oder ihre Bewegung. Die Geste der Beine wie der Arme wie des Kopfes bleiben einfühlendem Bestreben stumm und tot. Und auch die Kurven der Dunkelgestalten haben mehr naturalistisch-Wegeilendes als zwanghaft-Weggeschrecktes. Sie sind von ihren abgewandten Vorderflächen her empfunden und gestaltet, statt daß die „Wahrheit" sie im Rücken träfe, sie von-sich-stieße. Dies kann sie nicht, weil sie in sich zu schwach ist, zu wenig Ausdruck ihrer selbst. Die ganze Konzeption ist trocken, das ganze Werk erdacht mehr, als erfühlt: eine in der inneren Energie des Wirkens schwache Stunde hat eine schwache Expression geboren.

Abb. 175.

Blickt man von hier aus auf die Figur des „Tags" zurück, so wirkt diese doppelt stark. Vergleicht man bis ins Einzelne die Ähnlichkeit der Geste, beider Arme etwa, so wird das Intensive ihrer Brechung gegen die Lahmheit jener „möglicheren" Armhaltung bei der „Wahrheit" restlos klar. Und damit das Prinzip. Je stärker der Trieb des inneren Gefühles, desto stärkere Vergewaltigungen kann er tragen; wo schwächerem Gefühle gegenüber schon kleine Wagnisse der Umformung zu Mißbildungen werden. —

Noch Eines sei gezeigt, was aus der Reihe der bisher besprochenen expressionistischen Bilder Hodlers deutlich wird. Je mehr sich die Konzeption auf das Innerseelische eines Allgemeingefühles einstellt und damit von jenem naturalistischen Bezirke abwendet, von dem Hodler in stetigster Entwicklung ausgegangen war, desto stärker degenerieren alle naturhaften Elemente. So wie die im Bewußtsein von uns Allen lebendigen Allgemeingefühle jedes naturalistisch-faßbaren Sachinhaltes entraten, so wird auch in ihrer künstlerischen Fassung naturhaft Gegebenes eine immer geringere Rolle spielen müssen. Nehmen wir als Merkbarstes das Ambiente der Figuren, den Raum, in dem sie leben, so wird dieser eine immer stärkere „Idealität" erstreben, immer mehr von der mit Kleinformen erfüllten „Welt" fort zum „absoluten Raum" allgemeiner Bewußtseinslage werden. — Im „Zwiegespräch mit der Natur" hat Hodler, im Jahre 1884, diese Natur noch in ihrer ganzen Fülle ins Bild gebracht. Blumen und Bäume, Häuser und Menschen, Hügel und Täler füllen die Nähe und Weite. Ein deutlicher Horizont hebt sich klar gegen den Himmel. Und nur darin, daß die Figur nicht mehr in der Landschaft, sondern v o r ihr steht, und ihr „Zwiegespräch" damit zum Monolog wird, da Gesten und Gesinnung an der Landschaft vorbeigehen, im glatten, schmalen Luftraum zwischen Bildrahmen und der hinteren Vertikalebene, der linken Körperseite spielen, ist ein Zeiger für Künftiges gegeben. — Im „Auserwählten" vom Jahre 1893 ist auch „Natur" noch da, doch bereits weit zurückgedrängt. Ihre Großform wird durch den Hüterzaun der Engel fast ganz verstellt, so daß die landschaftliche Weite kaum mehr zur Wirkung kommt. Und in der Einzelform zerreißt im Vordergrund und im Mittelgrund die fruchtbare Decke der Erde bereits zu Inseln, zwischen denen nackter Boden als ideellere Folie allgemeineren Geschehens sichtbar wird. — In der „Eurythmie" dann, vom Jahre 1895, ist diese ideelle Folie fast ganz erreicht. Die Konzeptions-Stimmung ist so sehr zu Allgemeinstem der Gesinnung hin genähert, daß landschaftlich-Einmaliges kein Gedeihen mehr finden, kaum mehr in ihr leben kann. Der Hintergrund ist in vager Unausgesprochenheit belassen, die Horizontlinie verwischt, die dünnen Reste zweier rahmender Stämmchen ganz an den Rand gerückt, der Boden dürre gemacht, mit trockenen Blättern und toten Steinen locker übersät. — Im „Tag", vom Jahre 1900, ist dann fast alles Zufällige der Umgebung ausgeschaltet und die Restformen naturalistischer Erinnerungen fast völlig in den

Abb. 170.

Abb. 172.

Abb. 173.

Abb. 174.

Dienst des Bildbaues gezwungen. Die dunkle Zone vorn, die Horizontlinie und die Bogenlinie des Firmamentes sind keine bloßen naturhaften Gegebenheiten mehr, sondern sie dienen der ideellen Komposition als bindende Formen. Und was sich sonst noch an Klein-Gekrümel findet, ist nur Zeuge für die innere Stetigkeit der Entwicklung, wird als Restgut früheren Bewußtseinsinhalts noch mitgeschleppt; und so werden hier, für weiteren Ausblick, jene „futuristischen" Erinnerungs-Reste naturalistischer Erlebnisse, die von Kleineren zu eigener „Stilform" gezwungen wurden, weise hemmender Ballast, auf daß die Entwicklung nicht nach einer allzu abrupten Revolution im Widerschlage zur Reaktion geführt werde, sondern in stetig-evolutionärem Gange die innere Zeugungskraft und Gesundheit wahre.

Hodler wahrt diese Stetigkeit auch noch in anderen Details. Bis in das Jahr 1910, bis zu seinen zwei letzten monumentalen Wandgemälden, reichen diese Nachwirkungen impressionistischer Einstellung. Die verstreuten Blumen und Blüten, die Erdschollen, die Wolkenreste: all das gehört in den Bezirk dieses „futuristischen" Restgutes. Als Wesentlichstes aber das nervös-Vibrierende des Striches. Die Umrisse der Figuren geben, neben allem Großbau, ein immerwährendes leises Zittern, ein Heben und Senken der Detailform, einen andauernd im Kleinsten veränderten Richtungswechsel: ein schmiegsam-Flüssiges der Gestaltung, das als Rest impressionistischer Erlebens-Leichtigkeit und naturalistisch-kleinpulsiger Lebendigkeit vielleicht nicht wesentlich stört, heute noch nicht stört: kommenden, im Neuen gereifteren und sichereren Zeiten aber zum Merkmal werden wird, um in der Rückschau diesen Hodler bis zum Jahre 1910 noch als einen „Übergangsmeister" von Früherem zu Neuem zu erkennen. —

Nun seien zwei Bildbeispiele sachlich-symbolischen Inhaltes besprochen, die das gleiche Thema im Abstande eines Dezenniums bringen. Und so können sie das Reifen so des Gefühles, wie der künstlerischen Formung weisen.

„Was die Blumen sagen", oder „Frühling", wie dies Bild aus dem Jahre 1894 auch häufig kürzer, aber ebenso schlecht benannt wird, bringt das Allgemeine des Themas: wie das Mädchen dem Knaben zustrebt, der ihrer nicht achtet. Vor einer Felsenlandschaft, welche die stärker naturalistische Raumweite des „Auserwählten" vom Jahre 1893 bereits ins Engere des Vordergrundes beschränkt, sitzen zwei Figuren, zwei Kinder. Der Knabe rechts, frontal dem Beschauer zugewandt; das Mädchen links, rein ins Profil gestellt. Abb. 176.

Von der Grundhorizontalen, die von den beiden rechten Unterschenkeln der zwei Figuren bestimmt wird, und die weiterhin sowohl durch die gewaltsam-expressionistische Streckung in den Knöcheln der beiden Füße, wie durch die ebenso gewaltsam-bewußte Längung des rechten Oberschenkels des Jünglings, als Ausgangsbasis und Maßstab für die Ausdruckskurven der Körper erzwungen wird: steht in steilem Verneinen der Körper des Knaben hoch; biegt sich in begehrendem Bejahen die Kurve des Mädchens ab.

Dieses Mädchen wird in ihrem Gefühlsgehalte völlig klar, wenn man die Kurve ihres Körpers in innerlicher Einfühlung verfolgt. Im spitzen Winkel des Knies zurückgewendet führt die Bahn des Oberschenkels über den Rücken, mit gestählter Kerbung zum Nacken, um den Kopf zum Profil, geht über das gespanntest vorgereckte Kinn den sich dehnenden Hals hinunter, mit leichter Einkerbung über die Brust zu dem in expressionistischer Verkürzung herangezwungenen linken Bein. Die glühende Spannung dieser Kurve, das sehnendst-Elastische ihrer Führung, das sehnsüchtig-Ekstatische der ganzen Haltung drängen hin zu ihm, dem bewundernd Begehrten, dem in völliger Erfüllung alles eigenen Wesens Geliebten. Doch das Sehnen hält sich in seinem Angriff zurück, es gibt dem Hintreibenden nicht völlig nach: die rückgestoßenen Ellenbogen fesseln es in die eigene Bahn, hemmen den Zug nach vorne. Doch in jeder Linie wieder dieses Armes, bis in das greifend-Sehnsüchtige der Finger hinein wird seelisches Streben nach völliger Hingabe in intensivstem Sinne deutlich.

Doch es ist zwanghaft gehemmt: denn Er, der Knabe, sagt; Nein! Wiederum in aller Intensität körperlicher Haltung als Zeiger des Seelischen. Steil stellt er die Vertikale des linken Beines gegen die Horizontale des rechten; steil und ohne jede bewillkommnende Kurvung richtet sich sein Körper in die Höhe. Ist das Mädchen in die Bogenführung des Felsenhorizontes gebunden, so durchstößt der Kopf des Knaben diese Bindung im bewußten Willen zur Weitung seines Lebensraumes. Denn er will sich nicht in die Klammer der Seelenbiegung der Bewundernden schlagen lassen; er weist sie ab. Und um dieses Abweisen unweigerlich und unwidersprechbar wirksam werden zu lassen, wendet er den Körper seinem Geiste nach, zu dessen Ausdruck vom Mädchen ab; so weit Zwangsdrehung bei Wahrung der dem Leben aktiv zugewendeten Frontalhaltung den Körper zu wenden vermag. Der rechte Ellenbogen sucht die Außenkante des linken Oberschenkels, die Schulter dreht dem Mädchen

ihre abweisende Wölbung zu; und auf daß ja nicht das Freundlichere einer offenen Hand, seit Urvölkerzeiten her das Zeichen der bewillkommnenden Bereitschaft seelischen Empfangens, der Begehrenden den Mut zu nähernder Gesinnung erhöhe: bricht sich diese Hand in ihrem Gelenke, gegen die Natur, zur stärksten Innenbiegung um, schlägt sich völlig auf sich selbst zurück, schließt jedes Fassen und Halten aus.

So steht der Verneiner gegen die Bejahende. In neuer Fassung wird ein ältestes Erlebnis lebendig, in neuen, „modernen“ Formen ist eine alte Weise zu starker Ausdruckskraft gebracht.

Doch noch ein Jahr vor jenem „Meisterstück“ der Eurythmie, das erst die völlige Reife Hodlers brachte. Die stärkste Hemmung restlosen Erlebens geht wohl von jener Zweiheit aus, die noch die Großformung zerstückt. Mag auch die Aneinanderbindung der beiden Figuren durch die Kurvung des Felskontures von links im Rücken des Mädchens, über die Köpfe weg, bis rechts an die Seite des Knaben erstrebt sein: das „Zusammengeschobene“ der beiden Figuren, das Unverzahnte des rein Kompositionellen wird längerer Einfühlung in einem merklich Klaffenden, in einem Auseinandersinken der beiden um die allzuschwache Lötstelle der Zehe mit dem Kniee störend deutlich. Und auch im Klein-Formalen sind noch teils Reste naturalistischer Zufälligkeiten, teils noch mangelhafte, dem Gefühle versagende expressionistische Umformungen in nicht geringer Zahl zu finden: im rechten Fuß des Knaben, in seiner linken Hand, im etwas noch modellmäßig Gestellten seines Gesichtes; in der linken Hand des Mädchens, in dem kleinen Haarschopf ihrer Stirne, im leicht Gespitzten ihres Mundes, der in der Kußform Weitestes der Seele zu kleinlich-Irdischem verengt.

Vergeblich wird nachfühlendes Erfassen in dem Bilde gleichen Inhaltes vom Jahre 1903 derartiges Versagen suchen. Der „Jüngling vom Weibe bewundert“ bringt Reife der Komposition vereint mit sicherster Gestaltung. Denkt man die jetzt nur mehr im Beiwerk noch sich verkrümelnden „futuristischen“ Reste naturalistischer Anschauung: die Rasenfleckchen auf dem Boden, die Wolkenecken und etwa noch die Unsymmetrie der Blätter an den Zweigen in den Jünglingshänden aus dem Bilde fort, so bleibt ein reines Werk. Abb. 177.

Die alte Wahrheit, daß der Zwang des Einen Geschlechtes zum Anderen Unwiderstehlichkeit einschließen kann, soll hier in der — auch im inhaltlichen

Gegensinne geltenden — Wendung gestaltet werden, daß die Bewunderung des Weibes für den Mann zum sachlichen Thema wird. Um diese Unwiderstehlichkeit symbolmäßig glaubhaft zu machen, und um ihr den unwidersprechlich stärksten Inhalt zu geben, wird die Frau in der Mehrzahl, der Jüngling als Einzelner gebracht. Und um sich dreifach zu sichern, haben sich die Frauen zusammengetan, um stärker zu sein im Verein. Diese Bindung der drei Mittelfiguren in Einer Phalanx des Widerstandes soll die stärkste, die unlösbarste werden: also wird sie in architektonischer Formung vollzogen. Von der, links an die Schulter gehefteten Hand der Ersten der Drei geht die Bahn der Bindung in strengen Brechungen rechter Winkel zur anderen Schulter, den Weg des Arms hinab, die Horizontalfläche der Handrücken als Brücke hinüber zur Mittleren, den Arm hinauf, zur Schulter herüber, den Arm hinunter, die Brücke hinum, den Arm hinauf, zur Schulter herum, den Arm hinab. Die linke Randfigur schließt sich heran, auch sie, in klarer Dorsalansicht, im Stählernen ihres Rückgrates aufs Äußerste zum Widerstand bereit. So gehen die vier Repräsentantinnen, nachdem sie sich aufs Stärkste aneinander gefesselt und damit in gegenseitiger Hilfe zu vierfacher Kraft vereint haben, stolz und gefaßt dem Jüngling entgegen. Und dieser kommt im Siegerschritt daher. Leichthin beschwingt fast setzt er seine Füße. Die Arme lässig, ohne Tun, hat er zu schmuckhaftem Gehaben frei. So sicher fühlt er sich. Und also wird das Schicksal auch erfüllet. Denn wie die Phalanx an dem Einzelnen vorbeigeht, verklammert und verzahnt, wie sie, in fest vereintem Willen, sich nicht zu rühren und zu regen, geradeaus die Bahn zu gehen und Jenes nicht zu achten: an ihm vorbeigeht — da d r e h t es mit Gewalt ihnen den Hals! Wie er vorbeigeht, sinnend und verspielt zugleich, da zwingt er sie. Mit nichts als seiner Gegenwart. Sie gehen weiter; doch im Gehen dreht es den Kopf ihnen herum, unwiderstehlich, ihm nach-zu-sehen. Der Nächsten dreht es gar den Körper mit; sie weicht der Zwangsgewalt aus ihrer Form. Der rechte Arm geht mit, und aus der Klammer zweier Hände weicht im ersten Paar die eine. Er löst den Halt. Und wie er, nicht achtend der Ver-führten, weitergeht, so klingt die Zwangsmacht seiner Gegenwart nach links hin ab. Das Kraftfeld zieht die Linien immer lockerer. Die Zweite, Dritte, Vierte wenden nur den Kopf. Doch alle Blicke gleiten seine Bahn, ihm nach. Sie wollten nicht; jedoch sie mußten. Es war ein Stärkeres in ihm; das sie bezwang.

Gibt es noch Jemand, der sich der Gefühlsgewalt expressionistischer Gestaltung wehren kann? Er mag sich noch so fest an Altes binden; läßt er die neue Zeit nicht ganz im Rücken, geht er an ihr auch nur vorbei — so zwingt sie ihn. Zu sich. Zu ihrer neuen-alten Art; in jenen wertvollsten Bezirk, den vielfaches Erleben spenden kann: die Allgemeingefühle menschlichen Bewußtseins in Formen jener Art zu fassen, die gegen das naturalistisch-Wirkliche zu Trägern großen seelischen Geschehens werden können. —

Versucht man, wie wir es schon einmal taten, die Werke der Malerei überhaupt mit Hinblick auf ihre sachlichen Bild-Inhalte anzuordnen, so findet man, wie wir gesehen haben, vorerst zwei Bezirke: den, dessen Darstellungen „unlebendige“ Inhalte bringen; und jenen anderen, der menschliche Figuren zu Trägern des inhaltlichen Seins und Geschehens macht. Zum ersten Bezirke gehören Stilleben und Landschaft; zum zweiten Porträt, Genre, erzählendes Geschichtsbild und figural gefaßte Phantasiegestaltung.

Alle diese sechs Gruppen sind mehr-minder sowohl der naturnahen, wie der naturfernen Darstellungsart zugänglich. Doch ist leicht ersichtlich, daß sie von ihrem eigenen inneren Lebensgefühle aus zu den beiden möglichen Gestaltungsweisen der Naturnähe oder der Naturferne verschiedene Affinität besitzen. Alles das, was in unserem eigenen naturalistischen Leben in weit verbreiteten Gebieten zahlreich seine Rolle spielt, wird der naturnahen Darstellung gemäßer entgegenkommen; alles jenes aber, was auch in unserem tagtäglich gewöhnlichen Leben im Bereiche der Phantasievorstellungen oder der nur locker mit dem naturalistischen Dasein zeitlichen Werkens verbundenen Tag- und Nachtträume wohnt, wird naturferner Gestaltung geneigter sein. Was uns nun stündlich als wirklich Wahrnehmbares begegnet oder begegnen kann, sind Stilleben, Landschaft, Porträt und Genre; was mehr oder weniger nur in unserer Vorstellung lebendig ist, sind das Geschichtsbild — das, je weiter es hinter unsere Tage zurücktritt, desto mehr an naturhafter Bestimmtheit verliert — und die reinen Phantasiegebilde.

Daher kommt es, daß in den verschieden orientierten Stilperioden diese verschiedenen Bildinhalte ihrer Häufigkeit nach auch in außerordentlich verschiedener Anzahl vertreten sind. Zeichnet man die Kurven des Stillebens, der

Landschaft, des Porträts, des Genres, des Geschichtsbildes und des Phantasiegemäldes, indem man in jeder Stilphase, von den Ägyptern und Griechen an bis zur Moderne, graphisch rein die äußere Anzahl der verschiedenen Darstellungsgruppen zum Maße nimmt und an der Jahrhundert-Linie aufträgt, so findet man ein außerordentliches Heben der Kurven der ersten vier Gruppen in jeder naturnahen, ein Sinken dieser Kurven und Heben der beiden letzten in allen naturfernen Schaffenszeiten. So mußte, ebenso wie etwa im siebzehnten Jahrhundert in Holland, die Kurve des Stillebens, der Landschaft, des Porträts sowie der Darstellungen gleichgültiger Sachinhalte — als modernes „Genrebild" — zwischen 1850 und 1900, im Zeitalter des objektiven und subjektiven Naturalismus, außerordentlich steigen; so muß aber in jüngster Zeit und muß in Zukunft Alles, was in diese Gruppen gehört, an Zahl ebensosehr abnehmen, und zurücktretend den Platz dem groß gesehenen Geschichtsbild und der Phantasiegestaltung überlassen.

Die Stetigkeit jeder gesunden Entwicklung — die ja für die reinen Sachinhalte des Kunstwerkes, entsprechend deren überwiegender Bedeutung für das seelische Leben, mit mindest gleichem Zwange gelten muß, wie für ihre formale Fassung — bringt es dabei mit sich, daß jene Darstellungs-Inhalte der vergangenen naturalistischen Periode nicht sofort auf einen Schlag versinken. Wir haben bei Cézanne und van Gogh gesehen, wie die neue Art formsuchenden Gestaltens vorerst die alten Bildvorwürfe des Stillebens und der Landschaft, des Porträts und der sachlich unbedeutenden Geschehensinhalte beibehält. Cézanne war dabei der Einzige, der — wenn auch noch im Unbeholfensten — mit den verschiedenen Darstellungen seiner, allerdings „sachinhaltlich" immer noch „badenden" Frauen der figuralen Großkomposition zustrebte. Van Gogh blieb an die Landschaft und an das Porträt gefesselt, so klar er auch in seinen Briefen die Zukunfts-Forderung bedeutender sachlicher Bildinhalte erschaut und ihre Wichtigkeit betont hatte. Munch scheiterte am stärksten gerade an diesen Großversuchen. Hodler war der Erste, der die souveräne Gültigkeit dieser Einstellung empfand und sie sich in seinem Schaffen stetig erkämpfte.

So aber, wie sich andererseits ein innerlich starker Naturalismus, etwa der Rembrandts, mit Festhaltung der naturnahen Einstellung auch Phantasieinhalten zuwenden kann, so wie etwa eben gerade Rembrandt Christus auf diese Erde niederzwang, ihn vermenschlichte, seines Gottestums entblößte, ihn als traurig

schwachen Jüngling an die Säule band, als ethisch-verinnerlichten, still geruhigten Menschen unter die Jünger in Emmaus setzte, als tätigen Volksarzt heilen, als volkstümlich sprechenden Seelenhelfer predigen ließ; so hat sich auch Hodler dem Anreiz des Gegensinnes nicht verschlossen und in seinen Anfängen selbst das Genre, bis in seine spätesten Tage Porträt und Landschaft mit seinen Mitteln in seinen Darstellungskreis einbezogen. Die Landschaft nicht gerade in jenem Tagessinne, der in den Ausstellungen der achtziger und neunziger Jahre jeden Besucher erfahren ließ, wo der Maler gerade in diesem Sommer „auf dem Lande" war, ob in Scheveningen am Meer, oder in Thüringen auf den Bergen; doch aber auch so, daß der zufällige Verkehr oder Freundeskreis, der zufällige Aufenthalt am Genfer See oder im Berner Oberland den Bildinhalt bestimmte. Die Sicherheit aber und das Zwanghafte der neuen Gesinnung und Formung mag dann in solchen Bildern doppelt sprechen, die deshalb zuweilen eine nicht ganz reine Lösung geben können, weil ja das innere Lebensgefühl des gebrachten Inhaltes der spezifisch individuellen Art des Künstlers, ja dem ganzen Zeitgefühle widersprechen kann, falls ein von sich aus mit bestimmtem Charakter eigenen Lebensgefühles begabtes Lebendiges gefaßt werden soll.

Es mag zur Veranschaulichung des vom geistig engen Ursprungsmilieu der Schreinerwerkstatt her schwer gehemmten Weges und des vom Inneren her schwer erkämpften allgemein menschlichen Aufstieges Hodlers dienen, ein Bild zu zeigen, das man, von seinen Spätwerken her, bei dem Dreißigjährigen kaum mehr erwarten würde. Ein „Genrebild" gewöhnlichsten Gehabens, wie deren mehrere am Wege liegen, den sich Hodler zur eigenen inneren Reife seiner selbst gebahnt hat. Im Jahre 1882 malte er den „Müller und seinen Sohn", in jener Etappe dieser dumm-kindlichen Geschichte, in der der Vater auf dem Esel reitet, der Sohn nebenher geht. In objektiv naturalistischer Haltung ist diese verspielte Novelle erzählt. Kaum daß einige energischere Formverschiebungen und Linienführungen im Müller und in den drei spottenden Frauen das Bild vom Dienstbarsten glattester Eingänglichkeit entfernen. Fehlten diese noch, so könnte es, im Jahre 1882, dreißig Jahre nach Courbets „Steinklopfern", definitorisch für weder positives noch negatives, für nullwertiges Erleben dienen. — Doch schon im nächsten Jahre redigiert Hodler die Darstellung um. Sie bleibt, im seelisch Banalen des inhaltlichen Geschehens, ein Genrebild. Doch die Formung, die Hodler jetzt findet, tritt kraß vom dargestellten Inhalt weg, tritt

Abb. 178.

Abb. 179.

ihm fremd, weil andersartig entgegen. Die Stetigkeit der Entwicklung ist es wiederum, die revolutionären Bruch mit eben erst allgemein Geschaffenem verhindert und das neue Gefühl und die neue Form am alten, ihr selbst nicht mehr gemäßen Inhalt erproben läßt. Die Fassung hat eine Schärfe, Klarheit und Bestimmtheit gewonnen, die das läppisch-dumme Thema fast vergessen macht. Im Esel und im Knaben noch am weitesten zurück, hebt sie sich, über den Müller, in den Frauen und in der Landschaft zu klarer Schärfe und bewußtem Bau. Daß die erste Frau noch Pose steht, die letzte mit Kopf und Armen grimassiert, liegt nur darin begründet, daß Gefühle sprechen wollen, die weder nach der Art noch nach der Stärke ihres Wesens zum Sachinhalte stimmen können. So bleibt die Handlung peinlich. Doch in dem klaren Suchen ausdruckgebender Formen, in dem gegenüber der ersten Redaktion so kühn Aufgehellten, Ausgekehrten der Landschaft, im resoluten Wegschieben alles naturalistischen Details und Kleinkrams, von den Steinen am Boden über die Blätter der Zweige bis zu der klaren Führung der Straßenzüge und der Horizontlinie, in dem dadurch reinlich Sauberen und damit schlagend Verstärkten, saugend Packenden des ganzen Raumes, der Luft, des Lichtes: kurz in der Energie, mit der die erste Fassung zu erhöhter Kraft und Einfachheit von der Natur hinweg gezwungen wird, liegt beispielmäßig der Weg beleuchtet, den Hodler, langsam, schwer und kämpfend, gegangen ist. —

Und wie das Genre, das jedoch von jetzt ab nicht mehr wiederkehrt, so nimmt Hodler auch das Einzelporträt von seinen Lernjahren her mit in die neue Zeit.

Das Porträt gilt als Schmerzenskind jeglicher Ästhetik. Wie uns scheint, mit nicht viel Grund.

In naturalistischen Zeiten wird es kaum Problem. Je nach der eigenen seelischen Veranlagung des Künstlers faßt es der Eine, der selbst Untiefe, rein von seiner Oberfläche her, als „leere Affenhaut", und malt die räumlichen und farblichen So-Gegebenheiten ab. Der Andere, dem selbst als Menschen Tiefe und Bedeutung eignen, sieht es als die Wand, an der von Außen her die Zufälligkeiten jedes Schicksals, vom Innern her das lebendig antwortende Bewußtsein zusammenstoßen. Und in den Zügen des Gesichtes, die eben durch die Antwort, die jeder seinem Schicksal gibt, ihr Dasein erst erhalten, sieht er die Runen, die Seelisches verkünden. Die malt er nach. In treuer Hingegebenheit an das Modell. Es sei, was es auch ist. Ob flach und durchschnittlich zu seinem

Schicksal redend; ob tief enttäuscht oder heroisch streitend oder in Überlegenheit beherrscht.

So kann dem Naturalisten ohne Wahl und Auslese jedes Gesicht zum Objekt seines Schaffens werden, so wird er jeglichem gerecht. Das Problem entsteht erst dort, wo ein naturferne Gestaltender ein „Bildnis" malen will.

Da es sich im naturfernen Gestalten um die Fassung eines Allgemeingefühles handelt, das jeweilige Gesicht des zu Porträtierenden aber immer einmaligen Charakter zeigen muß, so kann die Lösung keine reine werden. Doch wird es Modelle geben, die der Eigenart des Künstlers mehrminder entgegenkommen. Ein Phidias wird seine Typen suchen, ein Hodler seine. So wird sich, wenn Modell und Künstler im Wesen übereinstimmen, auch in naturfernen Stilen zuweilen durch reinen Zufall eine relative Koinzidenz ergeben. Doch auch dann wird diese meist keine dem Objekt völlig gerechte sein, sondern nur insoweit stimmen, als es eben zufälliger Einklang ergibt und als das Individuelle des zu Porträtierenden wesentliche Komponenten des Allgemeingefühles des Gestaltenden enthält. Allerdings spricht dabei auch noch die Möglichkeit mit, daß der zu Porträtierende seinen eigenen individuell-einmaligen Körper nach Gewand und Gesten, selbst in den Formen und im Gesichtsausdruck dem allgemeinen Zeitgefühle nähert, wie es ja, im engeren Bezirk, die „Mode" in allen Stilzeiten versucht.

Gleichwohl besteht der Zwiespalt, daß die naturhafte „Ähnlichkeit" mit dem Modell, die doch das spezifische und definitorische Merkmal jedes Porträts ist und bleiben wird und bleiben soll und muß, in naturfernen Schaffenszeiten immer nur in relativer Annäherung erreicht werden kann. Immer wird hier der Zeitstil im Künstler das Objekt vergewaltigen, es auf des Zeitstiles und des Künstlers Wesenheiten zu zwingen suchen. Und das zu Recht. Denn da die ganze Aufgabe des „Porträtierens" in naturfernen Stilperioden zeit-ungemäß ist, und da die Stetigkeit auch der Gestaltungskraft des Einzelnen nicht mal für mal bei jedem Bildnis zu gegensätzlicher Einstellung unterbrochen werden kann, muß hier das „Objekt", der Gemalte, in seinem begreiflichen Wunsche, unbedingte Ähnlichkeit mit sich selbst zu finden, zurücktreten. Hat er in naturfernen Zeiten die Eitelkeit und Eigensinnigkeit, ein wirklich entsprechendes Konterfei seiner selbst zu verlangen, so muß er auf die Bildnerei verzichten, und Spiegel oder Photographie als Ausweg wählen.

Dies mag an einer Anzahl von Bildnissen aus Hodlers Werk gedeutet werden.

Hodler war, nachdem er als Lehrjunge bei einem Dekorationsmaler gearbeitet hatte, nach Genf gegangen, um unter Karl Vogts Leitung Naturforscher zu werden. Hier in Genf, wo er den größten Teil seines Lebens verbracht hat, entschließt er sich als Achtzehnjähriger zur Malerei. Selbstporträts und Landschaften stehen am Beginne seiner Tätigkeit. Als etwa Zwanzigjähriger, um das Jahr 1873, malt er sich einmal im Zimmer, vor der Staffelei. Das Bild ist völlig als Genrebild empfunden und angelegt. In objektiv-naturalistischer Haltung, fest und bestimmt geformt, wird Alles dargestellt, was sich zufällig dem Blicke bietet. Schränkchen, Tisch und Staffelei; Malkasten mit Inhalt, Topf und Tube, Türe und Hintergrund, in zufälligem Bildausschnitt. Er selbst in zufälliger Tätigkeit des Eingießens ins Glas, mit striktem Augenmerk auf die gegebene Haltung der Körpergesten in Kopf und Brust, in Arm und Fingern, bis zur gerade so erfolgten Stellung beider Beine.

Abb. 180.

Ein sachlich-Bestimmtes, bis ins Gesicht hinein Trotziges der Fassung wird neben aller Naturtreue merkbar. Die Kanten schneiden durch die Luft, die Flächen sichern sich in ihrer Form, das Schreinermäßige des Baus der Möbel ist bis ins Exakteste gebracht. Die gleiche feste Hand zeichnet die Verkürzungen des Schrankes rechts, der Tischplatte, der Staffelei, stößt sie gleichsam im Raum zurück, wie man ein Schubfach kurz und ruckhaft in ein Möbel stößt. Die gleiche fest bestimmte Art modelliert Hand und Kopf, wölbt Stirne, Nase, Lippen, Kinn. Ein festes Bild, gesund und stark im Sinne jener Bilder, die Courbet in den fünfziger Jahren gemalt hatte. So beginnt Hodler in einzig gesunder Weise: sich erst einmal die Mittel der Gestaltung zu erwerben, die „Natur" zu kennen und zu können, um dann, dereinst, mit ihr zu machen, was er will.

Abb. 181.

Das „Selbstbildnis" vom Jahre 1874 gibt den Einundzwanzigjährigen, wiederum in der bockig-steifen Haltung des objektiven Naturalismus Hodlerscher Anfänge. Es ist, als hätte er, als Tischlersohn von seiner Kindheit an gewohnt, mit seiner Hand nur festes, zähes Holz zu greifen, alles, was er in seinen Anfängen malte, diesem Materialgefühle angenähert. So fließt die Farbe zähflüssig über streng gebaute, oft fast gekantete Flächen. Die Form ist wie gehobelt und geschnitten, das Haar gestrafft, die Nase „angeleimt", das Schädelrund ums Kinn plastisch erfühlt. Die Gesten sind ins Hölzerne verrenkt, die Bücher auf-

geschichtet so wie Bretter. Energisch straff steht steil der ganze Bau: gesund bis in den Kern. Gesund und kräftig von der Seele her.

Fünfzehn Jahre später, im Jahre 1889, mit sechsunddreißig Jahren, finden wir Hodler, wie wir ja vorhin schon sahen, noch „auf dem Wege". Doch weit ist er im „Winzer" hier schon vorgeschritten. Zur Reife ist das handwerkliche „Malenkönnen" fortgeführt. Nichts mehr Abruptes ist im Seelenhaften des Dargestellten da. Ein durchgearbeitetes, mit bewegt-beweglicher Formensprache erfülltes Gesicht im lebendig-Einmaligen seines Charakters ist getroffen. Reich um die Augen und die Stirne, reich um den Mund und Wangen. Voller Form. — Im Ganzen ist das Bild zur Helligkeit geklärt. Das Ambiente nicht mehr luftvoll dick, im stopfend-Hüllenden der Atmosphäre, sondern wie ausgeblasen, steil erhellt. Energisch rückt der Tisch zurück, fast leer bleibt nunmehr seine Platte, gebaut mit festem Strich die Folie der Tür und Wand. Die Form zwingt langsam sich zum Ausdruck hin. Noch bleibt die „Möglichkeit" gewahrt, noch hält naturalistisch-schiefes Sitzen in zufällig-räumlicher Verkürzung den „Eindruck" des Modells vor Glas und Zeitung in der Tagesstunde fest. Doch deutlich, schlagend führt der Weg vom ersten „Selbstporträt" zum „Winzer": „weg von der Natur" zum „Ausdruck inneren Gefühles". Abb. 182.

Und nun ein Bildnis aus dem Jahre 1907, den „Bildhauer". Hodler, der Fünfzigjährige, hat Kampf und Werden hinter sich gelassen. Er ist gereift, weiß, was er will, und kann es auch; denn er ist durch die Schule der Natur gegangen. Er lebt in dieser Zeit aufs Sicherste in jener Art, die schon zehn Jahre früher die reife Frucht, etwa des „Tag", erstellt hat. Was soll ihm da ein Menschenangesicht in dem einmalig-Zufälligen seines Seins? Mit Willkür und „persönlichem Geschmack" in Haar und Bart, in Kleidung und Bewegung? Abb. 183.

Er faßt es an, in Sicherheit seiner selbst am Ziele seines Wirkens stehend, und zwingt es sich. Alles, was um die Figuren war, ist fortgeschafft. Vor reiner Fläche rein frontal gehoben steht der Bau. Die Brust wird in die Breite zum Sockel gezogen, der fast die Hälfte des Bildganzen bedeckt. In runder Vorwölbung trägt er, in rechtwinkligem Absetzen, den Kopf. Der wieder ist in die Form eines Riesen-Rechteckes gezwungen, dessen geschlossene Fügung um Alles gewahrt wird. Wie Stirne, Schläfen und Backen auf Eine Breite gebracht werden, um den Bau zu wahren und nicht die leise Beweglichkeit

naturalistischen Umrisses plaudern zu lassen, wie die Ohren angepreßt, der Bartkontur zur Schulter herumgeführt wird, wie die zwei völlig symmetrischen Augenbrauen-Bogen der parallel schauenden Augen zur Bahn des Nasenrückens gleichlaufend herumgezogen, Nasenspitze und Kinn kugelig ausgerundet werden, der Mund als haltende Horizontale in der umgekehrten Kegelform des Untergesichtes steht, wie Alles, bis auf die symmetrisch geführten Linien des Rockes mit fast ausschließlicher Rücksicht auf den „Großbau" gegeben wird: das kann im Objekt nicht in „metaphysischer Zufälligkeit" gerade so vorgeformt gewesen sein. Sondern Hodler hat das Modell gezwungen, zum Ausdruck packendster Wucht, gebauter Stärke, rammender Stoßkraft erhöht; in unwiderstehlicher Großmacht hebt sich so die Brust, hebt sich der Rammbär des Schädels empor.

Das alte Lösungswort, der Maler habe das Objekt „eben so gesehen", geht im Versuche, naturalistische Denkgepflogenheiten in fremden Bezirk zu retten, am Wesentlichen glatt vorbei. Der Bildner hat das Modell nicht so „gesehen"; er hat es so gestaltet. Gegen dessen eigene Naturform so umgebildet. Des scheinbaren Rätsels Lösung „in die Augen" des Künstlers zu verlegen, ist nichts als Mutlosigkeit vor dem Eingeständnis, daß tausendfach im Kunstschaffen aller Zeiten beobachtbare Tatsachen erweisen, wie „willkürliche" Umformung der Gegebenheiten die Objekte zum Ausdrucke eines Gefühles führen kann, das ihnen selbst als eigenes Lebensgefühl, zumeist in der gebrachten Intensität, zuweilen selbst in seiner ganzen Art fehlte. Daß Greco irgendwie „krankhaft verbildete Augen" besaß und von diesem Ursprung her die haltlosen Verzerrungen vieler seiner Spätbilder geschaffen hat, verlegt in ein äußeres Optisches, was wohl seelische Zerrissenheit und krampfhaft sich zermürbende Sehnsucht des Innersten war. So benützt auch hier, nur in weit gesunderem Gefühle, Hodler — der doch wahrhaftig erwiesen hat, daß er, wenn er wollte, auch naturhaft „nachschaffen" konnte — als Baustein und als Teilsteinchen, was ihm der Blick auf die Gegebenheiten bot. Und auch das Wort „architektonisch" besagt nicht mehr, als daß es die Analogie bezeichnet, mit der eben auch in der Architektur, und hier am ausschließlichsten innerhalb der bildenden Künste, ein Allgemeingefühl am Werke ist, um in Symbolformen sich selbst zu gestalten. So also gestaltet Hodler auch hier. Er bezwingt das Objekt, er zwingt die Form: was mehr dem Allgemeinen seiner inhaltlichen Phantasien

gemäß sein mag, als dem Individuellen eines zu porträtierenden einmaligen Einzelobjektes. —

Was Genre und Porträt erwiesen haben, das mag auch noch die Landschaft als drittes Teilgebiet stetig mitgeführter naturalistischer Bildinhalte zeigen. Das Stilleben, das am wenigsten „Seele“ hat, am ausschließlichsten von allen Bildvorwürfen „Haut der Welt“ ist, hat selbst der junge Hodler nicht mehr gemalt.

Vier Landschaften, die erste aus dem Anfang der neunziger Jahre, die zweite nach der Jahrhundertwende, die dritte um 1910, die vierte aus dem Jahre 1912 mögen die Reihe bilden.

Die erste hier gezeigte Landschaft, „Straße bei St. Georges“, hat — nach voraufgegangenen objektiv-naturalistischen Darstellungen, wie etwa der „Lawine“ vom Jahre 1887 — bereits subjektiv-naturalistisches Gefüge. Eine steile Verkürzung schwingt leicht zur Tiefe, Baumkronen lehnen sich in schief-lockerer Haltung über eine Parkmauer herab, Bäumchen stehen zitternd und flimmernd in der Sonne, eines rechts im Hintergrunde vom Sonnenlicht pleinairistisch ganz zerrupft, Schatten, zum Hellsten aufgelichtet, legen sich schweigsam auf Mauer und Weg oder huschen verschieblich über den Boden, Sonnenluft füllt das Ganze: so weit sich Hodler dazu bringen konnte, hat hier das leichtlebige Dasein und die liebenswürdige Haltung einer impressionistisch-pleinairistischen Seele diese Landschaft als einen zufälligen Winkel der „allüberall gleich reizvollen Natur“ im locker-luftigen Bau erlebt, empfunden und gemalt. Abb. 184.

Die nächste „Landschaft mit Kettengebirgen“ „stellt“ das Bild. Fast schon symmetrisch, fast schon in Gleichgewichtigkeit. Das Zufällig-Verschobene der eilenden Tiefenwirkung des vorigen Bildes wird vermieden: in ruhigem Lagern dehnt sich der Raum. Denn der Augenpunkt wird nicht mehr exzentrisch, seitlich verschoben gewählt, so daß er nun, als Schwerpunkt genommen, um die Mitte des Bildganzen liegt. Dadurch senkt und beschwert sich abermals das Gefühl. Die füllenden Formen des Wasserspiegels und der Berge halten die unteren zwei Drittel des Bildes besetzt, das letzte Drittel ist Himmel: so daß abermals bestimmte Einteilung — nicht zufällig-silhouettenhaft verschobene Grenze wie im vorigen Bilde — mit ihren Horizontalen den Bau beschwert. Die Kegelformen der Berge lassen das Gefühl sammelnd gefaßt zur Mitte in den Kessel sinken und sich setzen. Wo Wellen im bewegten Spiele ihrer Art Irrationales geben wollen, werden sie parallelisiert und damit die Spiegelungs- Abb. 185.

ränder vom vibrierend-Ausgezackten zu geometrischer Fassung geführt. In den Bergkonturen lebt noch leise zufällige Beweglichkeit, doch auch hier, wie besonders in den an sich und im Einzelnen noch naturalistisch-möglichen Wolkenformen wird durch die „symmetrische Anordnung" die „Bindung zum Bau" erzwungen. So „steht" das Bild dem Blick.

Noch ist die Fortführung vom Naturalistischen erst einerseits im Allgemeinsten der Anordnung, andererseits in bescheidenen Details gebracht, mehr in der Tendenz also, als in der eigentlichen Bildgestaltung vorhanden. Denn noch ist diese Sammlung des vibrierend Lebendigen zu geschlossenerer Form bloß erst in den Extremen des Größten und des Kleinsten durchgeführt; nach jenem „Prinzip der Grenzfälle" also, das am stetigen Beginne jeder neuen Stilweise die wichtigsten, nämlich die füllenden und am eindringlichsten sprechenden „Mittelstufen" zwischen jenen Extremen des Größten und des Kleinsten noch in der alten Gesinnung wahrt. Vom allgemein Vagen der Ganzanschauung und vom bescheiden Unwichtigen des Hintergrundes oder des Details her pflegen neue Stilarten bei evolutionärer Entwicklung auszugehen. Der eigentliche Bildinhalt wird erst am spätesten ergriffen. So bleibt auch diese Landschaft im Wesentlichen noch naturhaft „möglich", gibt nur eine besonders stille, etwas abstrakt-unlebendige Stunde. Noch fehlt der überhöhte Ausdruck gesteigerter Empfindung, noch fehlt die innerliche Neuschöpfung des gesamten Komplexes in seinem ganzen Körper, im „Leib" seines Wesens.

Diese Neuschöpfung zu Wirklichkeits-Fernem, Natur-Unmöglichem des gesamtkörperlichen Komplexes bringen dann die beiden folgenden Landschaften. Natur, nicht wie sie ist, sondern so, wie Hodler sie erschaffen hätte, wenn er der Schöpfer dieser Welt gewesen wäre. Ein Umbau im Größten setzt ein und durchdringt die Materie bis auf den Kern. Gewaltiges Stürmen hat die Form vom Innersten her ergriffen und lückenlos gezwungen.

Abb. 186. Die „Landschaft mit drei Bergkuppen" ist von der Bergeshöhe aus erlebt, wo tief in Wolken alle Täler liegen. Die Form des Festen ist abermals gesammelt, die Kuppen sind zum einheitlichen Massenbau zusammengepreßt. Und über diesem lastend Beschwerten des unteren Flächendrittels steigt mit schwerem Kopf der Himmel auf. Die Wolken sind in voll ausholendem Rahmen eines breiten Bogens zu Kraftakzenten in der Mitte vereint. Zwei Riesenaugen starren drohend, bleibhaft während, weithin schauend aus dem

Bild. Mit jener Wucht und übermäßigen Stärke, wie sie in diesen Gebilden Natur niemals gestaltet hat, gestalten kann. Ein Riesen-Wolken-Bildner, ein Riesen-Welt-Erschaffer hat hier seinem Gefühle einen Widerpart gestaltet, ein Echo seines heißen Kraftblickes, das weithin alle Lande überruft. Weil er's so will; weil er's so kann; weil ihm das Kraftgefühl eigener Innerlichkeit schlechthin das Recht gab, zum Ausdruck dieses Innerseelischen die Welt zu formen, wie er sie haben mußte, auf daß sie Träger seiner Stärke sei.

Daß Hodler jetzt fast durchaus Hochgebirge malt, die Stockhornkette, die Jungfrau überm Nebelmeer, den Mönch und Eiger, den Piz Corvatsch, das Wetterhorn und den Mont Blanc, ist innerlich begründet. Denn die Natur ist ja so vielfältig und reich, daß neben jener echt naturalistischen Einstellung, die Alles malt, was ihr ins Blickfeld tritt, wenn sie das Auge hebt, noch jene andere der „Auswahlhaltung" möglich ist. Wo nämlich jenem echten Naturalisten Alles in der Natur gleichwertig und gleichwichtig ist, und er, gerade um diese Einstellung zu betonen, gerade auch das Tagtägliche, das „Gewöhnlichste" abbildet; da kann der Expressionist, der gegen die gewöhnliche Natur gerichtet ist, in dem weiten Reiche dieses Naturhaften gerade jene Objekte aufsuchen, die durch einmalig-besondere Formung vom Übrigen abstehen und damit so aussehen können, als hätte ein eigen-einmaliger innerer Wille sie so gebildet. Da nun das ganze Wesen auch Hodlers letzten Endes, wie wir noch sehen werden, auf das dem Allgemeinsten der neuen Zeit geltende Losungswort der Kraft vom Innersten her zielhaft gerichtet ist, sucht er sich im reifen Alter jene naturhaften Komplexe, die durch eigenes Kraftgefühl seinem innersten Streben entgegenkommen. Denn hier führt dann die einschlagende Koinzidenz zur überhöhten Entfesselung innerer Energien, das Gefühl, das vom Objekt gerufen wird, schlägt diesem doppelt stark entgegen, überruft, übertürmt, übersteigert es noch im Rauschhaften des Gestaltens; das in diesen Fällen noch von allen jenen Energien mit dazu genährt und gestärkt werden kann, die sonst zum Teil bereits durch die seelische Kraftanstrengung, die der Phantasieschöpfung des rein Inhaltlichen galt, verbraucht werden.

So malt Hodler im Jahre 1912 den „Grand Muveran", einen der Gipfel des Berner Oberlandes. Mit gewaltigstem Griff, in riesenhaftem Bau. Die Sprache hat nicht genug Kraftworte, um einer derartigen Entfesselung innerer Macht und ihrer Fesselung in äußere Formen gerecht zu werden. Denn ihr

Abb. 187.

fehlt, als geschriebener Sprache, das tönend Dynamische gewaltiger Betonung. Wie ein Donnerschlag schallt diese Bergkuppe durch das Bild, im Heben von links her, im Abstürzen nach rechts. Die Form, die in den „Kettengebirgen“ von Außen her zu sachlicher Masse erstarrt war, ist hier vom Innersten her verlebendigt, glühend-flüssig geworden, im Größten eines Wogenschlags. So hätte Hodler die Materie angepackt, so hätte er, wenn er der Demiurgos gewesen wäre, die Welt gebaut, den Felsen geknetet, mit breitem Schlag ein Riesengebirge verlebendigt, zum Ausdrucke seines innersten Gefühles. So hob der Atem seine Brust in seinen stärksten Stunden. Ein Sinnbild seiner selbst, ein Denk-Mal seines Innern. Es ruft ihn aus als den unweigerlich Stärksten unserer Zeit, so in der Phantasie, wie in der Kraft seines Gefühles. Den Heros unserer Tage: das Genie, das allen Jüngeren klar den Weg erweist, den die Gemeinschaft will. Denn nur als Exponent des Großen, weit-umspannenden Gemeinschaftsgefühles ist er zu fassen, zu begreifen. Er bliebe auch ein Riese, wenn die Gemeinschaft ihm nicht folgen sollte. Doch fest gegründet kann ein solcher Berg nur stehen, wenn weit bis in die Ebene hinein er seinen Grund, die Abstoßfläche streckt.

Wir haben Hodler bisher in zwei Komponenten seines Wesens erlebt: in der Fruchtbarkeit seiner Phantasie, mit der er allgemein-älteste Themen der Menschheit zu bildmäßig-neuen Schöpfungen erstehen ließ; und in der überragenden Kraft seines Gefühles, mit der er seine späten Landschaften zum Gewaltbau zwang.

Dieses zweite Element, das der Kraft, war als ursprüngliche Anlage schon bei Hodlers frühesten objektiv-naturalistischen Bildern in einer zähen Verbundenheit und bockigen Urwüchsigkeit der Form eindringlich zu spüren. Hodler hat dann, in seiner stetigen Entwicklung durch den subjektiven Naturalismus hindurch, diese Schwerfälligkeit seiner selbst zur Leichtigkeit gezwungen. Er hat zwar, so weit pleinairistisches Gestalten in Frage kam, das gewichtslos Schwebende und völlig frei Beschwingte der Farbengebung und der Lichthaltung niemals ganz erreicht; und niemals auch war seine Hand und sein Gefühl in jenem blitzhaft-Momentanen und raschesten Erfassen des Impressionismus, das seinem Innersten ungemäß war, völlig rein aufgegangen.

Doch er behielt von alledem so viel in seiner Seele, daß auf seinem weiteren Entwicklungswege die stetige Herkunft aus dem subjektiven Naturalismus lange Zeit immer noch spürbar blieb; selbst noch im „Tag" des Fünfzigjährigen. Auch hier erinnerte trotz allem Großbau der Komposition noch jenes feiner Nervige des vibrierenden Umrisses, das klein Modellierte der Innenflächen, die Dünnheit der Konturen an Leichteres der Darstellung. Zwar ist die Linie aufs Äußerste in sich gestählt und faßt die Formen mit straffster Spannung in sich ein; doch daß in diesen Jahren überhaupt die Linie, im Dünnen ihrer Leiblichkeit, noch diese Rolle in der Konzeption und im Bilde spielen darf, gibt hier den Zeiger. Denn auf allen hierher gehörigen Wegen, die wir bisher verfolgten: auf dem Cézannes, auf dem der Pointillisten und der Kubisten, auf dem von Munch und seiner deutschen Gefolgschaft, selbst bei dem Herbeizerren der Bauernkunst und der Negerplastik: überall sahen wir die Tendenz, das Ziel des Mühens auf die fest gesammelte Form gerichtet. So wäre auch bei Hodler zu erwarten, daß er, nachdem er sich das Wesentliche gefühlssymbolischer Ausdrucksweise in schwerer Arbeit errungen hat, nun auch die Innenkörper zu fester noch gesammelten Formenkomplexen zusammenpreßt; und alle jene subjektive Feinnervigkeit austilgt, die ihn in allen seinen Bildern bis an die Jahrhundertwende noch als einen „Übergangsmeister" erscheinen lassen kann.

Die Reihe der monumentalen Wandgemälde möge nun erhärten, was schon der „Grand Muveran" vom Jahre 1912 erwiesen: daß Hodler nicht bloß bis zur Grenze des gelobten Landes kam; sondern daß er im späten Alter, eben gegen Sechzig, auch noch die ersten Schritte auf den neuen Boden tat. Es waren die Schritte eines Riesen. Sie brachten die innerste Verbindung jener beiden Komponenten: des Phantasie-Erschauten und des Kraft-Erbauten.

Das Wesen des Monumentalen ist in seiner relativen Übergröße zu menschlichem Durchschnittsmaß, so des Gefühles wie der Form, gegeben. Dies erweist das Gedankenexperiment, wenn man sich die menschlichen Maße des Äußern und des Innern auf Zehnfaches verstärkt und vergrößert denkt. Blieben die Bilder dabei in ihrem früheren Formate, so wäre keines, auch jene Michelangelos oder Grünewalds nicht, noch „monumental". Und wüchse der Mensch zu Bergesgröße, so würden die Alpen eine Hügelreihe und nur

noch Meer und Himmel behielten ihre Monumentalität. Deshalb versinkt ja auch vor Weltgedanken, vor Darwinscher Gesinnung schon, all das ins Nichts, was Menschen planen oder werken, nicht nur das Tun des Alltags, sondern auch, was sie als „ewigdauernd“ sich erstellen.

Vom Menschenmaß jedoch gemessen, wird monumental, was weit den Durchschnitt überschreitet. Die Pyramiden, die Thermen des Caracalla, der gotische Dom, die Peterskirche. Und „Wandgemälde“. Doch tut es dort, wo Seelisches gestaltet werden soll, das rein Äußerliche des Formates nicht. Sondern das Gefühl, das diese Formen füllt, muß so bedeutend sein, wie sein Gehäuse groß ist. Dabei vermag sehr oft im Gegensinne das innere Gefühl das äußere Format zu weiten. Es kann nach Kraft der Konzeption und nach der Anlage der Formen so deutlich seine Übergröße künden, daß man vor dem Entwurf schon fühlt, zu welcher objektiven Überhöhung er erstreckbar wäre. —

Hodler hat vier solcher Monumentalkompositionen geschaffen. Mit Ausnahme des ersten Gemäldes, das Entwurf geblieben ist, sind alle lebens- oder überlebensgroß als Wandgemälde ausgeführt.

Abb. 188. Das Erste in der Reihe ist die „Schlacht bei Naefels“ vom Jahre 1897.

Man merkt ihm an, daß es das Erste ist. Es bleibt im Wesentlichen stumm.

Zwei Kämpfergruppen, ein Paar links und eine Trias rechts, stehen in parallelen Reihen, zwei vorne, drei zurück, im Vordergrund. Der „Parallelismus“ und die „Eurythmie“ sind beispielmäßig klargestellt. Die beiden Vorderen dorsal nach links, dorsal nach rechts; von den drei Rittern je der Äußere nach Innen zu gewendet, die Schwerter homolog zur Mittelachse schwingend, hier über die rechte, dort über die linke Schulter; der Mittlere nach rechts hin aus der Achse gerückt, nach links zurück sich zu ihr neigend. — Dahinter nichts; dann, für den Eindruck weit zurück, das unklar Kleinliche der Folie.

Zwar hat das Schlagen aller Kämpfer Nerv und Zügigkeit, zwar fassen alle Beine fest den Boden, die Sohle saugt sich an, die Muskeln spannen sich in ihrer Haut, die Arme holen aus und schlagen zu, die Stöcke und die Schwerter sausen durch die Luft: und dennoch bleibt es eine Studie, ein „Entwurf“. Denn weder wird hier eine „Schlacht“ lebendig, noch hat dies

Streiten irgendwie Überzeugendes gewonnen. Es bleiben Modell-Kämpferpaare. Ganz abgesehen vom rein sachlich Unmöglichen, abstrakt zugunsten der „Bewegungsstudien“ Erdachten, weil ja diese beiden Schweizer Bauern, die nichts als leere Stöcke gegen Harnischmänner schwingen, im nächsten Augenblick vernichtet sind; gibt auch die innerliche Gleichheit Aller, im Stehen, Beugen, Greifen, Schlagen den Einklang einer „Übung“ auf gleichen Noten und im gleichen Takt. So wird als Beispiel klar, daß mit rein äußerlicher Anwendung des „Parallelismus“ und der „Eurythmie“ gar nichts geleistet ist. Dem Bilde fehlt jedwede Steigerung, jedwede Stellungnahme für oder gegen. So werden es bei längerem Schauen trotz allem scharfen Duktus bewegungslos abgestellte Figuren, „Bewegungsstudien“ eben, die einzeln und für sich gebildet, dann „zusammengestellt“, aber nicht in innerlicher „Komposition“ auf einen Konzeptionskern hin bezogen sind. Ein totes Bild.

Das Zweite in der Reihe, der „Rückzug nach der Schlacht von Marignano“, unmittelbar nach dem vorigen Entwurf in den Jahren von 1897 bis 1900 gemalt, bringt die Verlebendigung — der Einzelfigur. Woher dies Bild seinen weiten Ruhm geholt hat, ist heute nicht mehr zu verstehen. Abb. 189.

Nach links hin zog das Heer der Geschlagenen. Ein kurzes Endhäuflein der Letzten ist noch sichtbar. Ein allerletzter stellt sich rechts am Rande trotzig wehrend — gegen Nichts.

Daß dieses Bild so wenig groß und dauernd wirkt, wie das vorhin besprochene, liegt daran, daß es in Zufälligkeiten stecken bleibt. War bei der „Schlacht bei Naefels“ der Grundfehler der Konzeption, daß „Beispiele“ gebracht wurden anstelle von „Symbolen“; so hat hier naturalistische Verlebendigung dieser Beispiele wohl der Einzelfigur frischeres individuelles Leben zugeführt, doch dafür wieder Alles auf den zufälligen Blick gestellt. Die Mannen gehen wohl im Zug, doch jeder bleibt für sich. Hat dort die allzu beispielmäßig-intellektuelle Durchführung des Parallelismus eine leere Schulaufgabe gebracht; so fehlt hier wieder jede klare Bindung der Einzelnen zum Ganzen der Bildkomposition. Fiel dort die Fünfzahl der Figuren in fünf Einzelteile auseinander; so klebt der Haufen hier verfilzt zusammen, und jeder geht doch seinen eigenen Tritt. War dort das Problem rein auf äußerliche Aktion des Körperlichen gestellt; so wird hier das Individual-Seelische übertrieben, jeder macht sein wütendes Gehaben und sein trotziges Gesicht für

sich allein. So hängt der Klumpen körperlich zusammen, und wird im Seelischen doch ganz zerrissen und zerfetzt. Das Mühen um die Verlebendigung des Einzelnen führt dabei zu peinlich-krampfigen Überbetonungen in den Körpern, in den Köpfen und im Tritt der Beine, die oft an lächerlich verzerrte, eitle „Bedeutungs-Posen", an Grimassen grenzen. Der Grund ist, daß das Leben nicht von Innen stammt, daß die „Geschichte", der Sachinhalt des Vorwurfs nicht vom Gefühlskern her gepackt ist und von dort her die Gesten in den Ausdruck des für Alle gesammelt geltenden Allgemeingefühles zwingt; sondern daß deutlich Eitles der Gesinnung Figur nach Figur zum Spiegel absichtlichen „Könnens" und überbetonter Eigenwilligkeit mißbraucht. Daß dann der letzte Mann des Zuges vorne, der im Umblicken in ein Nirgendwo die Streitaxt an den Boden senkt, ein Selbstbild Hodlers ist, stimmt ganz zum unhistorisch-Egozentrischen der Konzeption.

Diese Vereinzelung der Figuren vom Innern her, auch wenn sie sich von Außen her zur Gruppe sammeln, begründet es, daß der Berühmteste des Zuges, der letzte Nachhut-Wächter rechts am Rand, auch der künstlerisch Erträglichste von allen ist, da er die innerliche Vereinzelung nicht äußerlich versteckt. Zwar wirkt auch er, scharf ins Gefühl genommen, eitel und gewollt. Wie er die Beine stellt, die Hellebarde hält, wird quälende Pose. Denn auch er übersteigert von Außen, nicht vom Innern her, wie innigster Einfühlung klar wird, ein rein körperliches Abwehren zu einer Größe, der sein Seelisches versagt. Und was dabei Symbolform ist: das stracke, aufs Stärkste gesicherte Schützen der Genossen durch die hinter den Letzten vertikal gehaltene Hellebarde, ist allzu billig, allzu nah herangeholt, und versagt in seiner raschen Dienstbarkeit gerade dort, wo nur ein Seltenstes und Größtes der Symbolerfindung den letzten Mann als stärksten, als sichersten Bewahrer Aller glaubhaft machen könnte.

War es hier aber immerhin die rein äußerliche Vereinzelung, die diesen Hellebardenträger zum Besten des ganzen Bildes machte, so hebt sich aus gleichem Grunde in den beiden, für sich allein bildfüllenden Figuren der Seitengemälde die Gestaltung zu noch weit eindringlicherer, jetzt innerlich wahr erfühlter Größe. Denn nicht mehr bloß von Außen her aus größerem Zuge abgerissen und vereinzelt, sondern nun vom Innern her für sich empfunden, sinkt links der Sterbende zusammen, füllt rechts der Kämpfende das Rund: in

Abb. 190.

jener neuartigen und ergreifend-echten, dort lockerer sich lösenden, hier aufs äußerste aktiv gespannten Formung, die wir von Hodlers großen Symbolbildern der Jahrhundertwende kennen. Die naturhaft gegebenen Modellkörper werden nun in lebendigste Konturen eingespannt, umpreßt, intensiviert, ins Expressive inneren Gefühls gezwungen. Beide noch nicht ganz „fort" von der Natur; beide noch mit restlichen Elementen des „Modells" behaftet; beide noch empfindlich gestört durch die trockene und steife Füllung des Hintergrundes mit „naturalistischem Abbruch". Doch namentlich das reißende Schwertschwingen des Jünglings, das restlos Mutige der kühnen Verkürzung seiner Beine, das energisch Packende der Umrißlinie, gegen deren straffeste Fesselung die Innenform sich bäumt: hier ist der seelisch freie Hodler am Werken, der nicht durch eine neue und noch ungewohnte Aufgabe wesentliche Errungenschaften des bereits Erkämpften vergißt. —

Das erste Werk Hodlers aber, das wahrhaft innere und äußere Monumentalität erreicht — dessen beste Wirkung an Ort und Stelle nur leider durch eine verzweifelt unmögliche und unverständliche Aufstellung völlig vernichtet wird —, ist der „Aufbruch der Studenten im Jahre 1813", das Wandbild der Universität in Jena, gemalt im Jahre 1908. Hodler ist fünfundfünfzig Jahre alt.

Wie immer bei den großen Bildern Hodlers gingen auch hier der endgültigen Fassung zahlreiche „Skizzen" voraus. Doch nun, in der neuen Zeit, hat diese Skizze ihren inneren Sinn wiederum gewandelt.

Wir haben erlebt, wie im Zeitalter des subjektiven Naturalismus das Bild aufhörte, ein Hunderttage-Werk zu sein, und zum Werk einer einzigen ergriffenen Stunde wurde. Damit hatte dort die Skizze aufgehört, „Vorbereitung" zu bleiben, sie war immer mehr an das Bild herangewachsen, bis sie diesem gleichwertig wurde, die „Impression" in gleicher Weise „fertig" gab, wie das Bild.

So viel sie dabei an unmittelbarer Wichtigkeit gewann, Eines verlor sie: ihren Wert als Dokument für die innerlich seelische Entwicklung und Reifung der „Komposition". Doch etwas derartiges gab es ja überhaupt nicht mehr. Da die Intensität und Hitze der momentanen Konzeption das Bild in der Stunde des Empfangens gleich zur vollen Reife trieb, brauchte man nicht mehr die langsam klärende Vorbereitung. Man hatte gelernt, in Einem Rausch zu

empfangen und zu gebären. So gewann die Zeichnung die Fülle des Reifen und verlor den Reiz des Keimenden, Werdenden, Treibenden. Sie tastete nicht mehr; sie saß und stand und herrschte, wie ein Bild.

Nun wurde sie bei Hodler wieder, was sie in alten Zeiten gewesen war. Denn sowie der Ruf nach „Komposition" wieder heraufkam, wurde die Zeichnung auch wieder die „Vorbereitung", der Taster, der Sucher, der Prüfer zur Wirkung. Sie wird wieder „echte Skizze", Studie im alten Sinne. Und damit wird sie wieder zum Zeiger des Weges, der zum Ziele will; nicht das Ziel selbst. Sie will wieder über sich hinaus weisen; man spürt wieder ihren zeugenden Sinn.

Wie gründlich und reichhaltig sich dabei Hodler durch Skizzen für seine großen Kompositionen „vorbereitete", erzählt in seinen „Erinnerungen an Ferdinand Hodler" (Zürich 1918, Seite 47) Fritz Widmann, der ihn zur Zeit, als er den großen Karton für die Marignano-Fresken fertig stellte — 1897 —, öfters in seinem Atelier besuchte: „Von der gewaltigen Arbeitssumme, die in den Kartons steckt, ist es schwer, sich auch eine nur annähernd richtige Vorstellung zu machen. Ganz abgesehen von den Kostümstudien, die Hodler in Museen und Zeughäusern sammelte, den vielen Skizzen nach Glasscheiben, Ritterrüstungen und Waffen, besaß er einen Schatz von einigen hundert Detailzeichnungen, von Bewegungsmotiven und mehr oder weniger ausgeführten Planskizzen. Dickbäuchige Mappen enthielten dieses prachtvolle Material . . . Damit war es aber noch nicht genug; in einer weiteren Mappe entdeckte ich die Varianten zu den meisten Stellungen, die endgültig verworfen waren, und wieder in einer noch weiteren Mappe einen Stoß — es mögen an die hundert Blätter gewesen sein — von Darstellungen des ganzen Mittelbildes, lauter Versuche von Flächeneinteilungen, Verschiebungen und umgestellter anderer Gruppierung."

Auch diese Art des alten, wieder-neuen „Studiums" der Bildformungen ist eine eindringliche Mahnung, die Hodler den jungen Malern unserer Tage hinterläßt. Nun, wo wieder Innerseelisches gereifter Art gestaltet werden soll, geht es nicht mehr an, jeder Stunde zu trauen. Wo seltenste Größe und innerlichste Intensivierung das Wort haben, muß wieder ein andauernd wiederholtes Verwerfen und Wagen, Umbauen und Überprüfen, ein ständiges Suchen nach dem kompressesten Ausdruck Skizze um Skizze, Entwurf nach Entwurf

erstellen. Denn nur das innerlichst Intensive der Gestaltung, das Höchste, das dem Einzelnen möglich ist, darf nun gegeben werden. Dieses aber ist nur durch andauerndes Summieren zu erreichen, kann nur in langsamem Reifen und Werden entstehen; kann nur dann gefunden werden, wenn der Künstler weiß, daß auch sein Bewußtsein der andauernden Vertiefung und Intensivierung zugänglich ist, daß das Ziel hier nicht im momentan-Erfaßten, sondern nur im mühselig Ergrabenen erreicht werden kann.

Wenigstens Ein Beispiel sei dafür gegeben, wie Hodler auch hier den seelisch einzig möglichen und richtigen Weg gegangen ist. Eine der vielen frühen Versuchsskizzen zu dem Gemälde der Jenenser Studenten vom Jahre 1908 sei im Vergleiche zu dem fertigen, ausgereiften Bilde betrachtet. Abb. 191.

In zwei Zonen, die noch locker ineinandergreifen, steht zuerst das Bild vor Hodler auf. Oben die Reihe der nach rechtshin aus dem Bilde sprengenden Reiter; unten die Studenten in Vorbereitung zum Auszug. Durchaus naturalistische Bewegungen und Beobachtungen sind vorerst gebracht. Was man bei allen Entwürfen Hodlers zu seinen Phantasiekompositionen beobachten kann, spricht hier wiederum für die künstlerische Jugend ein zweites mahnendes Wort. Immer hat Hodler vorerst eine Fülle naturalistischer Beobachtungen zu dem darzustellenden Thema in seinen Skizzen gesammelt, bevor er die Formen zum Symbolhaften erhöhte; niemals steht die Symbolform, sei es die des Gesamtbaues oder die einer Einzelfigur, von vorneherein fertig als Erstes da. So geht er bei jeder Neuschöpfung auch neu den Weg, den seine Gesamtentwicklung genommen hat: durch die Natur hindurch, zur expressionistischen Erhöhung. Und da er demgemäß, in gleicher Weise, wie etwa auch der größte idealistische Maler, Michelangelo, und wie ebenso der größte Expressionist, Grünewald, niemals die Symbolform direkt erstellt, bewahrt er sich davor, daß zur „Manier", zur von Außen her gekonnten und allzu flüssig gebrachten „Formel" werde, was, wenn es blutvoll gesund sein und bleiben will, stets wieder aus dem Innersten des sachinhaltlichen Erlebens, also vom naturalistischen Kerne her erlebt und erstellt werden muß.

So sammelt Hodler Studie nach Studie in die untere Zone. Fast genremäßige Episoden werden im naturalistisch-Zufälligen ihrer Erscheinung festgehalten. Wie Einer aufs Pferd steigt, sich den Turnister rückt, den Leibgurt schnallt, den Achselriemen holt, die Uniform knöpft, den Rock anzieht, fertig

zum Abmarsch dasteht: all dies ist keineswegs noch typisch umgeformt, sondern naturalistisch gesehen und gezeichnet. So abbreviiert diese Skizzen auch sind, so vermeiden sie doch durchaus alle Ausdrucksgesten, geben rein naturalistisch einmalige und von dem Äußeren der Handlung her bestimmte Zweck- und Haltungsgesten. Das Hinaufrucken des Turnisters mit dem rückgeführten Arm bei schiefer Kopf- und Körperhaltung; der Versuch, durch ein Hinunterpressen des Kopfes die Schließe des Gurtes über die Brust hinweg in den Blick zu bekommen; das Rückneigen des Körpers beim Überwerfen des Turnisters; die Kombination von Bewegungen des Kopfes, der Arme und der Beine, um zur Zeitersparnis noch während des Knöpfens der Uniform seinem Platze zuzueilen und dabei noch im Mittelgrunde etwas mit dem Blick zu fassen; das einfache Anziehen eines Rockes, wenn die linke Hand die Öffnung des Ärmels sucht: naturalistisch in Kern und Schale ist Alles gesehen. Kaum daß eine geringe Längung der Beine, die aber alle ihre zweckhaften Bewegungen bewahren, vom Naturhaften abweicht; doch auch dies kann die Grundeinstellung, die Tendenz der Darstellung nicht trüben.

Nicht anders ist es oben in der zweiten Zone bei den Reitern. Zwar sind die Pferde bereits teilweise stilisiert; doch nur deshalb, weil sie beim fertigen Gemälde im Sinne des seelischen Ausdrucks nichts zu sagen haben sollten und auch nichts zu sagen haben werden. So sprechen sie auch hier bereits nicht mit und bleiben auch im noch naturalistischen Umkreise, da es ja kein „Wettrennen“ impressionistischer Kunstübung darzustellen gilt, bloße Schemen, sachliche Folien für die Reitenden. Diese Reiter aber haben wieder die Zweckhaltungen des zu-Pferde-Sitzens und Davonjagens, ob im Umsehen, ob im Vorwärtsneigen.

Nur ganz zu oberst, in schmalster Zone, finden sich stilisierte, doch ganz unklar gelassene Schattenbilder marschierender Soldaten zögernd heran. —

Abb. 192. Und nun das Bild. Die Skizze ist ausgekehrt, wahlvoll gereinigt. Wie alle späteren Bilder Hodlers ohne Luft, ohne Licht: ohne „Raum“. Denn nachdem Hodler die naturalistischen Anfänge überschritten hatte, wurde er, im Streben, alles Naturhafte möglichst zu tilgen, ausgesprochen raumscheu. Er empfand, daß er alle jene Reize vermeiden müsse, die vom Ambiente her etwa allzu starke Lockungen zum rein Visuellen hin ergeben könnten. Mit dem Wegschaffen alles Räumlichen werden nun die Bilder auch — nach der

objektiv sattfarbigen Frühzeit und nach der Aufhellung zu lichteren Tönen und farbigen Schatten der pleinairistischen Periode — vorerst in der ersten rein expressionistischen Zeit fast farblos. Mit dem Ausschalten eines zentralisierten oder sonstwie bestimmten Lichtes und der raumfüllend-raumschaffenden Luft war diese Negierung mitgegeben. Nur in wenigen Resten bleiben einige Farbtöne erhalten. Später tritt dann mit der erhöhten Sicherheit und Kraft expressionistischen Gestaltens auch wieder ein Verstärken der Farben ein, und ein feuriges Rot, ein tiefes Blau, ein sattes Gelb kehren häufig wieder. In den monumentalen Spätbildern wird dann diese Farbigkeit zum lautesten Rufen erhöht. Immer aber bleiben die Farben Diener der Form, Füllung bestimmt begrenzter Flächen; niemals dürfen sie im Eigenleben selbst Fläche oder Form bilden oder von sich aus den Kontur bestimmen. Die feste, vorbestimmte Grenze bannt sie in ihr Bett, das sie wohl füllen, dabei aber niemals die Form-Modellierung überrufend.

So baut auch hier die Form das Bild, der sich die starken Farben dienend zugesellen. Vor leerem Raum stehen gestierende Figuren. Die Geste, hier wie immer eine Geste des ganzen Körpers, nicht nur der Glieder. Denn Hodler formt seit seiner Reife die Arme und die Beine niemals für sich, sondern stets als Ausstrahlungen des bewegten Körpers. Dieser gibt den Sinn, den jene dann erfüllen. Und so wie er hier vom Größeren ausgeht, so wollen auch seine Kompositionen zuerst im Gesamten gelesen sein, und dann erst in den einzelnen Figuren.

Dieses Gesamte ist von der naturalistischen Unruhe der Skizze zu beherrschtem Bau bezwungen. Mit der negativen Tendenz: der Reduktion der Fülle alles naturhaft Beobachteten, setzt gleichzeitig die positive Tendenz ein: die Produktion neuartiger Elemente in der Ausarbeitung. Was im naturnahen Entwurf das ganze Bild beherrscht hatte, ist nun bloß mehr Sockel unter der erstarkten expressionistischen Idee geworden: unter jenen Kriegerreihen, die sich in der Skizze in keimhaften Versuchen kleiner Schattenmänner erst schüchtern am oberen Bildrande heranschoben. Denn dieser Phantasiekeim war auf fruchtbar naturhaftem Erdreich ausgesät; so wuchs er gesund und stark ins Große. Er drängt als Idee das Übrige zurück, in die untere Bildhälfte hinunter. Und obwohl er als Spätestes herankam, spricht er jetzt als Kernzone der Konzeption, als ihr Reifstes und Bestes im Bilde.

In strenge durchgezogener Teilung ruht gesondert Geschoß auf Geschoß, nur an den Rändern durch die Pferdeköpfe leicht verzahnt. Kein naturalistisches Hintereinander, wie in der Skizze, ist mehr gesucht, sondern ein rein ideelles Übereinander gemeint und gebracht. Wie wenn die Noch-nicht-Fertigen des unteren Teiles auf naturhafterem Boden vor einem überhöhten Sockel stünden, über dessen rein ideelle Fläche die Wehrbereiten in endlos langem Zuge, der Unteren nicht achtend, die klare, glatte Bahn ihres Willens ziehen: so ist die durch eine Reihe klar durchgeführter Horizontalen erreichte Bildteilung gemeint.

Völlig getilgt ist das im Gefühle Peinliche und die Bildhaltung Zerreißende der über die Köpfe der Untenstehenden nach rechts hin aus dem Rahmen fortstürmenden Pferde, das die obere Hälfte der Skizze gebracht hatte. Der Plan, Reiterfiguren zu geben, ist überhaupt verlassen; die Pferde sind, in fast symmetrischer Fügung des „Parallelismus", zu Randpfeilern des Sockelgeschosses genommen. Die genremäßige Gruppe der Einzelfiguren, die in der Skizze sogar noch eine weibliche Figur mit umfaßt hatte, ist auf vier Typen verringert. Der Linke, der zu Pferde steigt, ist noch am naturnahesten geblieben; doch auch er ist intensiviert. Deutlicher wird dann diese Übersteigerung des Naturhaften an den beiden Mittelfiguren. Vergleicht man sie mit den entsprechenden Urbildern der Skizze, so wird der letzte Rest scheinbar geheimnisvollen expressionistischen Gestaltens klar. Wo in der Skizze das natürliche Anziehen des Rockes mit leichtem Neigen des Körpers still und gelassen getroffen war, da wird im Bilde der Wille deutlich, es nicht ein tagtägliches Tun scheinen zu lassen, sondern es als besonderes, erhöhtes Tun zu erstellen. So weit dies bei einer so durchaus gefühls-baren, so durchaus rein zweckhaften Geste möglich ist, erreicht Hodler sein Ziel. Der Körper neigt sich sehnig nach rechts, der Fuß wird Abstoß gebend rückgeschwungen, die rechte Hand greift straff geknickt zur Schulter. Daß hier nicht mehr erreicht werden kann, liegt in der Hemmung, die das Profane des rein sachlichen Inhaltes bereitet. Etwas weiter zum Seelischen ist der Mann geführt, der den Turnister über nimmt. Wiederum zeigt der Vergleich mit dem Modell der Skizze deutlich Hodlers Weg. Wie Zangenbogen greifen hier die Beine, die dort in Stand- und Spielbein nur lose unterschieden waren, zum Festesten des Stehens aus, den Bogen-Sockel für den Körper formend. Nach vorn gekrümmt im Heben seiner Rückenlast verspricht die Geste mehr, als sie hier tut. Man nimmt sie gern als Weiser

größerer Tat. Und völlig dann zum Ausdruck umgebaut erscheint die rechte Randfigur. Wo in der Skizze ein schüchtern Unklares der Geste zweifeln ließ, was diese überhaupt bedeute, hat hier die stärkste Intensivierung des Gefühles den Aufgerufenen zum reinsten Ausdruck hingeleitet. Er biegt sich auf dem sicher Stützenden der Beine weit zurück, wirft Kopf und Arm zum Himmel auf, und weiht sich seiner Tat.

Und nun der Höhepunkt der Konzeption. Der Bewegungstendenz der unteren Hälfte nach rechtshin aus dem Rahmen hinaus ist durch den Zug nach linkshin im oberen Geschosse begegnet. Eilen unten aber Einzelne, für sich gesondert und allein, zum Kampf hinaus, so hat im oberen Teil des Bildes die Allgemeinheit diese Einzelnen gesammelt, aufgenommen, und damit ihr individuelles Sein restlos in der Masse Aller vernichtet. Im Zug geordnet trappt der Schritt der Hunderte vorbei, im Gleichtakt stampfend, Einer wie der Andere. Die individuelle Tönung und noch dünner bewegte Linie des Unterbaus hat sich zu breiter, schwerer Form gesammelt. Die volle Masse spricht in ihrem großen Rhythmus. Sie stapft dahin im Kettenzug, vor einer Wand als Folie, die in der ideellen Nacktheit ihres leeren Raumes den Tritt noch hallend dröhnender zurückwirft.

Das wesentlich Bedeutende und Monumentale dieses Bildes liegt einmal in seiner inhaltlichen Idee; und dann in dem Formalen. Die Idee, den Einzelnen zu zeigen, und dann in der gesammelten Gemeinschaft Aller sein Individuelles zu vernichten, ihn aufgehen zu lassen in der Masse, um so das Über-Individuelle seines Tuns zu deuten, ist neu und tief. Das Formale des Bildes, das in der Großkomposition zwei strack und streng geschiedene Schichten zeigt, die doch wieder zum Ganzen gezwungen werden; und das zudem in der oberen Zone die Form auch im Einzelnen über die bisherigen Figurenbilder hinaus festigt und in der Masse stärkt, vom Innersten her sammelt und zusammenpreßt, reißt ebenfalls zur stärksten Höhe auf. Hier ist, anders als in der „Schlacht bei Naefels" und im „Marignano-Rückzug", wahrhaft ein Allgemeinstes zu symbolhafter Gestaltung gebracht. Denn unwiderstehlich sagt dies Bild seinen inneren Sinn: unten Bereiten und eilende Hast, oben die Sammlung und stetes Erfüllen; unten der Wille, oben die Tat.

Und dennoch: noch ist es nicht völlig rein. Noch ist nicht alles auf das gleiche Konzeptionsgefühl gebracht. Noch stehen Eindrücke der unteren Hälfte

mit der Gesinnung des oberen Teiles in innerem Widerspruch und stören das Gefühl. Und da jede Störung des Hauptgefühls eines Kunstwerkes negativ empfunden und gewertet wird, bleibt auch hier dem Angriff noch Raum. So ist trotz allem die Tätigkeit des zu Pferde Steigens beim linken unteren Flügelmann zu sehr Mechanisches des Körpers, zu sehr gewöhnlich-naturalistisches Tun; so bleibt in gleicher Weise das Rock-Anziehen des Mittleren banal, trotz allem, auch hier vom reinen Sachinhalt gehemmt, zu fern von jenem höheren Sinn des Tuns um etwas Großes, der sonst das Bild erfüllt; so werden die beiden Figuren, die noch stückhaft zwischen den Pferden sichtbar sind, zu kümmerlichen, und damit störend überflüssigen Resten, deren Gesten im Unsichtbaren ihres Zweckes kindische Grimassen bleiben. So ist selbst oben in der Phalanx der Marschierenden noch Einer, der das Bild „beleben", den „Eindruck bereichern" will, indem er mit falschem Tritt und falscher Schwingung seines Arms ein helles, hartes Klirren in das einig-tiefe Brausen bringt, das sonst den Zug begleitet. So wäre hier und dort noch Einer, den es drängt, sich vorzudrängen. — Die Zufallsgunst nun eines langen Lebens ließ Hodler Zeit zur Zielerfüllung für sich und uns: auch noch ein Riesen-Bild zu bauen, das nunmehr alle jene Reste vergangener Stilweise tilgt, die er in innerlicher Aufrichtigkeit gegen die gefühlsmäßige Stetigkeit eigener Entwicklung bis an sein letztes Lebensjahrzehnt noch mitgeschleppt hat. —

Es gehört, wie wir so oft schon sahen, zum Wesen der Monumental-Kunst, daß ihr jenes Pathos eignet, das Distanz erzwingt. Wo das intime Kunstwerk dadurch definiert ist, daß es den Erlebenden unmittelbar an sich heranläßt, ihm als Lyrik unmittelbar ins Herz spricht, als Kammermusik nahe in die Ohren spielt, als Bild ihn mit in seinen Rahmen nimmt; da treibt ihn das Monumentalwerk, sei es als großes heroisches Drama oder als Symphonie oder als Wandgemälde, weit zurück, auf daß er aus weiterem Abstande her die Schwungkraft finde, sich zu einer Größe aufzurecken, die dem Eindruck standhält.

Auch Hodler ist diesen Weg gegangen. Fast grotesk wirkt ein Vergleich zweier seiner Bilder, die ein ähnliches Thema im Zwischenraum von fast dreißig Jahren zum Vorwurf nehmen.

Abb. 193. „Die Reformatoren" aus dem Jahre 1884, aus dem einunddreißigsten Lebensjahre Hodlers, bringen Calvin im Gespräche mit vier Genossen im Hofe

der Genfer Hochschule. In objektiv-naturalistischer Einstellung ist versucht, die Situation so zu geben, wie sie sich zu ihrer Zeit abgespielt haben mochte. In anderer Gesinnung also, als bei den bisher besprochenen Historienbildern, die den inneren Geist der geschichtlichen Begebenheiten gefühlsmäßig zu formen trachteten, wird hier noch das möglichst „Wirkliche" gesucht, indem sich Hodler in die alte Zeit zurückdenkt. Die Szenerie und die Kostüme, wohl auch das Porträthafte, werden aus alten Urkunden oder von den noch heute bestehenden Gegebenheiten her genommen, die Raumanordnung und die Zusammenstellung der Figuren — neben erst leise sich regenden kompositorischen Prinzipien — im Unmittelbaren des naturalistischen „Bühnenbildes" zu verlebendigen gesucht. Die Gesten sind solche des naturalistischen Nachdenkens, Horchens, Redens, Diskutierens; und nur die lehrhaft weisende rechte Hand Calvins versucht im schärfer Schneidenden der Fügung und im Steilen ihrer Haltung eine leise Überbetonung zu erreichen. Doch trotz diesen Details und trotz der geringen Sonderung Calvins von den Genossen und trotz der Variation in den Gegenbewegungen der beiden äußeren Männer bleibt die Darstellung als Ganzes ein „gestelltes" Bild, das jeder Überzeugungskraft ermangelt. Wer nichts von der „Geschichte" weiß, dem sagt die Szenerie nicht mehr, als daß fünf Männer miteinander diskutieren; was eine herzlich gleichgültige Angelegenheit ist. Und was dann übrig bleibt ist ein äußerlich Sichtbares der menschlichen Gestalten, die nun allerdings in ihrer sachlichen Objektivität im Einzelnen mit Nerv und Energie bezwungen werden. Doch hier wieder ist das Erleben dieser objektiv-naturalistischen Gegebenheiten seit Courbets Schaffen bereits so abgestumpft, die Gefühlsbegleitung durch „historische Ermüdung" bereits so sehr im Grade gesunken, daß auch diese formalen Einzelheiten relativ gleichgültig, das heißt gefühls-unbetont bleiben.

Es ist ja eine banale Tautologie, daß in einem Bilde alles „undarstellbar" sein muß, was einen sachlichen Inhalt bringt, der, innerhalb des Visuellen, „unschaubar" bleibt. So etwa, wenn ein Bild die Darstellung eines Mannes vor einem Scheiterhaufen gibt; und erst die Erklärung dazu „sagt", daß es sich hier um „Johannes Hus" handle, den diese seit jeher gleiche Welt um seiner inneren Überzeugung willen tötet. Oder wenn, wie hier in den „Reformatoren", Hodler erst „sagen" muß, daß es „Calvin" ist, der die Grundgedanken und Grundgefühle der „Reformation" mit einigen Genossen erörtert;

auf daß niemand in ein anderes Erlebnis gerate und etwa meine, daß von irgendwelchen obrigkeitlichen Personen irgendwelche anderen Sachinhalte, etwa von einem Gemeinderate Steuerfragen oder von fünf Lehrern Schulprobleme besprochen und bestritten würden. Daß dieser Bildinhalt nicht visuell bezwungen werden kann, weil er ein un-sehbarer, rein gedanklicher ist, wird klar.

Da demgemäß erst die Benennung dieses Bildes den von ihm gemeinten Sinn erklären muß, da also, was es sagen will, nicht in ihm selber lebt und durch das reine Sichtbare bereits erfüllt wird, ist es ein „schlechtes" Bild. Denn dort erst wird ein Bild in üblem Sinne zu dem, was meist „literarisch" genannt wird, wenn mit den Mitteln der Sprache erst eine „Geschichte" erzählt werden muß, bevor man den vom Bildinhalt gemeinten Sinn erkennen kann. Dann eben ist dieser sachliche Inhalt in seinem Formalen nicht „erfüllt", dann ist es kein „Bild" mehr, sondern wird „Illustration" zu einem Text, der zum Verständnis des Gemalten v o r h e r schon bekannt sein muß. So war es in der Darstellung des „Müllers mit seinem Sohne", so war es noch in der „Zwiesprache mit der Natur" der Fall; doch vom „Auserwählten" an haben wir gesehen, daß ohne jedes Wissen oder Kennen des Gemeinten, ohne jedes Erzählende oder Erklärende der Benennung, ja, wie in der „Eurythmie", sogar g e g e n diese Benennung ein sachlicher Inhalt formal so gefaßt werden kann, daß sein Sinn unmittelbar aus dem sichtbar Gebrachten zu erleben ist. Dies muß sich jedes Streiten darüber, ob „Sachinhalte" betonter Art in Bildern überhaupt „erlaubt" sind, stets vor Augen halten. Sie sind als „Literarisches" nur dann „verboten", wenn sie nicht in den Farben und den Lichtern, in den Figuren und deren Tun, im Formalen ihrer Gestaltung und in der kompositionellen Fassung unmittelbar schauend zu erleben sind; sie sind aber nicht nur „erlaubt", sondern sogar, je bedeutender, ergreifender, seltener sie sind, desto inniger zu wünschen, zu erstreben und zu pflegen, wenn sie im Sichtbaren des Bildes restlos ihre Erfüllung finden.

Fragt man aber nun, wie etwa die außerordentlich starke Gemütsbewegung, die die Probleme der Reformation doch vielen Menschen gebracht haben, nun wirklich in ihrem Rauschmäßigen gefühlserschütternd bildhaft zu fassen wäre, so wird die Antwort wieder nur lauten können, daß, n a c h zwei Generationen naturalistischer Kunstübung, diese Fassung nur irgendwie im Allgemeinsten,

ohne jede naturalistisch-berichtende Erzählung erfolgen könne; in einer naturfernen Gestaltung, die symbolhaft erlebbar machen müßte, was als allgemeines, großes Grundgefühl den Sachkomplex der „Reformation“ begleitet haben mag.

Und so trägt auch die zweite Fassung dieses Themas, die Hodler eine volle Generation nach der ersten, im Jahre 1913, als Sechzigjähriger gemalt hat, nicht mehr den Titel „Die Reformatoren“, sondern: „Reformation“. Und auch diese Namengebung ist noch zu eng, und nur eine Kirchturms-Benennung der Stadt Hannover, wo dieses Bild den allzu kleinen Rathaussaal zersprengt. Hodler selbst nannte es, in innerlicher Gemäßheit: „Einmütigkeit“. Denn daß diese Einigung auf Einen Schwur für Eine Sache gerade den Reformationsgedanken treffen muß, ist nirgends inhaltlich oder formal erlebbar. Es könnte auch was immer sein: es muß nur groß bedeutend Alle hier ergreifen und ergriffen haben. Ja es könnte selbst die schlechteste Gesinnung, es brauchte keineswegs ein „Schwur“, es kann „Verschwörung“ sein: ob Freiheit, Gleichheit, Liebe aller Menschen; ob Raub und Mord, Krieg, Niedertracht, Verrat, blutigste Rachsucht rufen: es ist nicht zu entscheiden. Nur Eines ist gewiß: Einmütigkeit.

Abb. 194.

Mehr als ein halbes Hundert weit überlebensgroßer männlicher Figuren. Und Alle in dem gleichen Tun des Arm-Erhebens.

Schon in der Konzeption von übergroßer Kraft. Von einem Mut zu Neuem, Niegesagtem, der nur aus einem Herzen kommen konnte, das bis zu unerhörter, meerestiefer Fülle Gefühl gesammelt hat. Wenn wir nicht wüßten, und, wenn auch in kleinerem Maße, an uns selbst bemerkten, wie eine täglich neue Sammlung des Gefühles auf Einen Punkt, auf Einen Menschen, auf Eine Sache die Intensität und Fülle unserer selbst zu ungeahnter Stärke führen kann; wenn wir nicht staunend an uns selbst, an jedem Baum erlebten, wie stetig neu erzeugter Zellenwuchs im Treibenden des Werdens und organischen Gedeihens das Kind zum Großen wie das Reis zur Eiche werden läßt; wenn wir nicht mitgegangen wären, wie Hodler selbst, in Kampf und Streben stetig vorwärtsschreitend, sein Ich verändernd bis zur Unerkennbarkeit, aus kindlichem Beginn zu dieser Reife kam; wenn wir nicht nacherlebend ahnten, wie Hodler hier, von der Idee entzündet, aus Kleinerem wachsend, und täglich neu zu Größerem sich rufend, an jedem neuen Mann sich neu gestärkt, an jedem Schwörenden emporgerissen hat: wir würden nicht ermessen können,

was hier an Größe des Gefühles, an Wurf des Ganzen, an intensivster Form Gestalt gewann.

Das Rufende des Werkes ist so groß, die Wucht so einheitlich, so überrennend, daß eine Wort-Umschreibung kaum vonnöten wird. Wie wenn man sämtliche Pedale einer Orgel zum Brausen eines Einklangs träte, auf dem sich dann ein arioser Ruf kraftvoller Färbung höher noch erhöbe: so steht hier vor der Mauer der gedrängten Leiber gefühlsgestoßener Genossen dieser Eine, den Ruf des Mutes Aller in Einem Mut zu sammeln. Einmütigkeit soll aller Gesten einziges Leben sein. So recken alle ihre Arme hoch zum Himmel, bei Allen gleich, bei Allen Einer Art. Das innere Gefühl treibt von den Sohlen aus die Form in ihre Richtung, streckt sie im Stoßen, längt so ihre Form. So weist der Arm nach oben, beteuert so den Schwur der Herzen, sichert die Gesinnung. Doch da den Vielen vorn ein Führender erstanden ist, dem sie sich anvertrauen, so weisen aller Hände Flächen auch nach vorn zu diesem, bauen ihm einen Zaun. Er aber steht als Einziger erhöht, schon farblich als der Stärkste wirkend, in einem dunkeln rötlich-Braun zwischen dem Rot und Gelb und dem Orange der Genossen. Die Zange seiner überhöhten Beine faßt in felsenstarkem Griff den Boden, die Geste seiner Arme greift, bei ihm als Einzigem, ins Breite. Er hebt den linken Arm zur Wagerechten auf, schlägt ihn zur Brust zurück, und holt sich so die Dreißig seiner Linken; er schwingt den rechten Arm in breitem Bogen aus, und faßt damit die Dreißig seiner Rechten: vereinigt so der Anderen Rufen, und leitet es in weitem Schwung nach oben zum klar erstellten Gipfel seines Fingers. Was kaum mehr möglich schien, wird so erreicht: er hält dem Wogen Stand, er sammelt die Gesinnung Aller, nimmt ihr Gefühl in breitem Strome auf, verstärkt den Chor, reißt ihn nochmals empor: und überruft so die Gemeinschaft mit einem Klang von solcher Mächtigkeit, daß wie im Gipfelschlag die Expression zur Höhe steigt: Einmütigkeit! —

So geht ein Ruf hinaus in dieses Heute, von einem Größten, der eben erst gestorben ist. Er weist den Weg. Den Gipfelpfad. Er weist ihn vielfach noch umsonst. Vergeblich war zum großen Teil bisher sein Mahnen für die Jungen. Sie wollen vielfach noch nicht sehen, daß dies der Weg ist, den sie

gehen sollten. Er ist nicht leicht. Denn was er fordert, fordert er vorerst vom Menschen; dann vom Maler. Der Mensch ist wieder Mittelpunkt des Schaffens; er muß vorerst als Mensch bedeutend sein, Bedeutung haben. Er muß erkennen, daß dies Leben mehr ist, als bloßes Augenspiel. Daß inhaltliche Werte es erfüllen, und Mensch sein heißt, die Fülle dieses Inhalts reich erlebend in sich wirken lassen. Daß aber Malen-Können reiner Zufall wird, den man zum Diener dieses Inhalts zwingen muß, wenn man in dieser neuen Zeit als Ganzer gelten soll.

Wie Hodler einer war. Ein Ganzer, Großer. Der größte Künstler unserer Zeit, der malen konnte.

„CHAUVINISTISCHER" ABGESANG

Mit welchem Rechte aber steht Hodler hier innerhalb des deutschen Bereiches? Er wurde zwar als Deutsch-Schweizer in Bern geboren, ging jedoch bereits in jungen Jahren, noch vor seinem Zwanzigsten, nach Genf, in die französische Schweiz. Hier und vielfach in Paris, also durchaus in französischem Milieu, verbrachte er sein langes früchtevolles Leben. —

Die Frage, ob Hodler ein „Deutscher", seine Kunst „deutsche Kunst" sei, kann eine kleine Frage und eine große Frage sein.

Klein und eng gestellt ist sie, wenn man als Gegensatz „französisches" Kunstempfinden meint. Denn die Geschichte erweist vielfach, daß Nordfrankreich und Deutschland genügend ähnliches Milieu, also genügend ähnliche seelische Verhaltungsweisen besitzen, um gesunde Wechselwirkung zu ermöglichen. So wird diese Tatsache in erster Linie erwiesen durch die fruchtbare Übernahme des gotischen Grundgefühles und damit des gotischen Baugedankens seitens Deutschlands im Beginne des dreizehnten Jahrhunderts; weiterhin dann durch die völlige Rezeption, die die subjektiv-naturalistische Einstellung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland erfahren hat. Beide neuen Stilweisen gingen von Nordfrankreich aus. Es mag diese innere Wesensverwandtschaft der beiden Völker zu geringerem Grade in der ehemals germanisch-fränkischen Besiedelung Nordfrankreichs unter den Karolingern begründet sein; weit stärker wirken hier, wie immer und überall, die ununterbrochen aktiv tätigen Faktoren des weitesten geographischen Milieus, das eben

in Nordfrankreich wie in Deutschland ungefähr dem gleichen Kreise zugehört. Denn mag der Rassen-Wahn die Zeitlichkeit und das bewußte Tun der Menschen noch so sehr ins Gräßlichste verwirren; dort, wo, nichtachtend ihrer selbst, Gefühle aus dem Un-Bewußten, gedanklich und willentlich Unkontrollierten her gestalten, zeigt sich, daß zwischen Bewohnern ähnlichen geographischen Milieus als Trennendes nichts steht, als die Zufälligkeit anderer Sprachen. Da aber die Sprachen heute und seit Jahrtausenden das wesentliche Werkzeug der unmittelbaren gegenseitigen Verständigung der Menschen sind; da weiterhin die Steigerung des Weltverkehrs nicht bloß mehr die gemischtsprachigen Randbezirke diesen Wechselverkehr vermitteln läßt, sondern die Völker selbst immer näher aneinanderführt, und damit das Trennende und Hemmende der Verschiedenheit ihrer Sprachen immer krasser zutage treibt; und da zudem verzerrteste Einstellung alle Hilfen moderner Technik der Druckerkunst zur Verhetzung milieuverwandter Völker nützt: wird auch dort, wo alles Hemmende des Nicht-Verstehens der Sprachen vor der allgemein menschlichen Erkennbarkeit bild-künstlerischer und musikalischer Formungen fortfallen könnte, eine Zwang- und Zwingmauer erbaut. Doch nur dem Tag kann sie als solche wehren; vor dem Erleben längerer Generationenreihen werden so die gotischen Wunderdome in Chartres, Reims, Amiens, wie die Bilder Courbets, Manets oder Renoirs gemäßes Erleben auch für deutsches Mitempfinden, werden nahezu restlos — bis auf eine, dem Ganzen gegenüber relativ geringe, und nur reifstem Einfühlen erlebbare Differenz — von diesem rezipiert. —

Die Frage geht also auf weit Größeres, Wesentlicheres: nicht ob Hodlers Kunstgestaltung „deutsch", sondern ob sie n o r d i s c h sei, wäre zu erwägen. Und zwar nordisch im Gegensatze zu südländischer, im besonderen zu klassisch-griechischer und renaissancemäßig-italienischer Wesensart und Gestaltungsweise. Und hier gibt die psychologische Analyse eine unzweideutige Antwort.

Bemerkt sei aber vorerst, daß diese Antwort keineswegs von jenem engstirnigen Chauvinismus gefälscht ist, der, in allen Ländern, mit Phrasen und mit Lügen, menschliche Begabung für den eigenen Bezirk meint „monopolisieren" zu müssen. Sondern Hodler erweist sich als ein nordischer Künstler von innersten Gegebenheiten seines Wesens und Schaffens her, die offenbar aufs stärkste ererbt und bereits von frühester Jugend an in ihm seelisch fixiert waren.

Soll aber diese Antwort der psychologischen Analyse, die Hodler als einen Künstler des nordischen Gestaltungskreises erweist, vom tiefsten Grunde des Bewußtseins her zwingend werden, so muß sie weit ausholen. Sie muß auf Grundverschiedenheiten nordischer und südlicher Art, auf Wesentlichstes milieuhafter „Gegnerschaft" zurückgehen. Doch da das Ergebnis einer solchen prinzipiellen Untersuchung die Mühe und den Weg zu lohnen scheint, soll sie hier angeschaltet werden, als Abschluß und Bekrönung von Hodlers Werk. Sie will versuchen, diesen großen Künstler als direkten Nachfahren der drei Mächtigsten aus der letzten nordisch-deutschen Kunstperiode, als inneren Genossen von Dürer, Holbein und Grünewald zu erweisen. Bot sich von damals an ein Trümmerfeld dem Blick; hat reicheres Blühen einer bunten Wiese seit 1850 den Acker wieder neu belebt; so hebt sich mit Hodler zum ersten Male wieder ein Riese auf, ein Baum von Höhenwuchs und Kraft; zum ersten Male seit dreihundertfünfzig Jahren wieder Einer, der eine Monumentalität erstellt, die zu ihrem Großbau nichts vom Süden holt, sondern durchaus nordischen Blutes ist.

Drei Möglichkeiten künstlerischer Formung im Allgemeinsten hat die psychologische Analyse klargelegt: die naturalistische, die idealistische und die expressionistische. Hatten wir im theoretischen Einleitungs-Kapitel diese Behauptung nicht durch Bildbeispiele belegt, weil dort noch der Anschein einer Willkürlichkeit der Auswahl hätte bestehen können, so kann wohl jetzt, am Schlusse des Jahrhundertweges, der wechselnd durch alle drei Gebiete geführt hat, das Beispiel überzeugend angewendet werden. —

Ist die Natur mit ihren Gegebenheiten im Großen wie im Kleinen das ursprüngliche Maß alles Erlebens, so wird es schon im Gedankenexperiment, rein „theoretisch", wie wir sahen, möglich, diese Gegebenheiten vorerst in dreifacher Hinsicht zu behandeln.

Der Künstler kann die Natur entweder in ihrer So-Gegebenheit belassen und möglichst treu kopieren. Oder er kann zweitens ihre Vielfältigkeit verringern, kann sie über-formen, zu Allgemeinerem der Fügung hin ausgleichen. Oder er kann drittens sich an ihrer So-Gegebenheit doppelt entflammen, kann ihre Merkmale verstärken, dreifach kerben, intensivieren.

Natur hat weder Kern noch Schale, Alles ist sie mit einem Male. In den Worten der gewöhnlichen Sprache gesagt: die Fülle der naturalistischen Merkmale und ihr sachlicher „Inhalt“ sind in der Natur identisch. Denn der naturalistische Inhalt ist eben nur in der einmalig spezifischen Zusammenfassung aller Erfahrungs-Merkmale gegeben, und eine Veränderung auch nur Eines dieser Elemente schafft in der Natur stets auch ein neues Individuum, das in seiner Einmaligkeit gegenüber den Artgenossen dann eben gerade durch diese Veränderung inhaltlich bestimmt ist.

Aufs Sichtbare beschränkt, bleibt im Bezirke naturalistischer Kunstübung demgemäß auch die Summe der Formen und Farben eines Gegenstandes identisch mit dem Inhalt, den er „bedeutet“. Auch hier ist die spezifisch individuelle Gerade-So-Formung und Färbung, etwa eines Leiblschen Bauern oder eines Rembrandtschen alten Mannes, gleichzeitig und gleichermaßen der „sachliche Inhalt“ des Modells und Bildes. Doch der Bedeutungsinhalt dessen, was man dann, in Mit-Einbeziehung der Farbe, im allgemeinen die „Form“ eines Dinges nennt, löst sich von der Bedeutung dessen, was mit „Inhalt“ gemeint wird, sofort ab, sowie vom Menschen aus einem Gefühle heraus Gebilde erstellt werden, die zwar den alten Erfahrungsgegenstand in seinem sachlich faßbaren Inhalt noch innerhalb des Erkennungs-Feldes bewahren, jedoch ihm eine Gestaltung geben, die im Spezifischen ihrer Formung in der Natur nicht zu finden ist. So war die „idealistische Form“ der frühen Griechen oder der italienischen Renaissance eine spezifisch nicht-naturhafte, die dennoch die Erkennungsmöglichkeit der sachlich gemeinten Inhalte bewahrte; und so wird andererseits und am Gegenpole die naturferne „expressionistische Form“ gleicherweise eine natur-abgelöste, natur-fremde, die aber gleicherweise auch noch die Erkennungsmöglichkeit der Sachinhalte wahrt.

Man hätte also seine Einstellung gegenüber dem bisher allgemein Üblichen nur insoweit zu verändern, als man nicht den „Begriff“, die „platonische Idee“ als Ausgangspunkt seiner gesamten künstlerischen Orientierung wählt, und dann von diesem „Allgemeinen“ her die „Natur“ als eine Reihe von „Individuationen“ faßt; sondern daß man die naturhaften Gebilde in den Mittelpunkt der Orientierung legt, und von ihnen aus die Veränderungen zum Idealistischen und zum Expressionistischen nach den beiden Gegenmöglichkeiten und Gegenrichtungen hin eintreten läßt. —

Als Bild-Beispiel für die erste der drei möglichen Arten künstlerischer Gestaltung, für die naturalistische Einstellung, der keinerlei Bemühen oder Neigung eignet, die so gesehenen Erlebnisse in ihrer So-Gestaltung zu verändern, diene der „Christus an der Säule“ Rembrandts, gemalt um das Jahr 1646, in Rembrandts Vierzigstem. Ein kleines Bild. Doch voll und reif im Künstlerischen. Abb. 195.

Ein schwächlich müder Jüngling ist's, kein Christus. Das Überhöhende, naturhaftes Erfahren Überschreitende lag nicht in Rembrandts Seele. Nachdem er die gezwungenen, groß-barocken Posen seiner Jugendart verlassen hatte, hat er den Christus immer wieder als bloßen Menschen gemalt, dem „Hoheit“ niemals eignet. Dafür verinnerlicht er ihn zum Tiefsten menschlichen Gefühles.

Rein naturalistisch ist das Bild empfunden. Ohne jede „Abweichung von der Natur“. Wahrwirklich so im Körper, wie im Seelischen. Der Jüngling stellt sich still an eine Wand, er rückt das rechte Bein als eckig hingestelltes Spielbein vor, neigt sich im magern Körper und der schwachen Brust nach vorne, senkt still den Kopf, und bleibt. Bleibt dem Auge und dem Malen Rembrandts, der, mit sicherster Gewähr des Treffens, die Beine so, den Körper so, die Hände lax verschränkt, den Kopf gesunken und geneigt, das Ganze in das warme Licht des Zimmers eingehüllt, das „Objekt“ faßt. Sein Seelisches zu „deuten“, tut weder Rembrandt, noch der Analyse not. Der Jüngling war im Innersten so traurig-müde, so milde-gütig und hingebungsvoll geneigt, daß im rein körperlichen Neigen der Figur und ihres Kopfes das Hingegebene und Mit-Leid Weckende innerseelischer Wahrwirklichkeit zutage tritt, wie es im Leben selbst geschah.

Definitorisch angefaßt: Naturalismus heißt, die So-Gegebenheiten des Objektes in möglichster Entsprechung und visueller Treue in die vier Rahmenleisten übernehmen. —

Die zweite Möglichkeit der Einstellung, die von vornherein auf eine „Veränderung“ des sichtbar So-Gegebenen gerichtet ist, führt durch die Ausgleichung der individuellen Merkmale des Erlebten zum Typus, zum „Ideal“ des Objektes. Indem man, gleichsam durch Überdeckung vieler Einzelbeispiele, die Merkmale des Einmaligen möglichst unterdrückt, nur das noch bringt, was allen Einzelnen gleicher Art gemeinsam ist, kommt man von der naturhaften zur typischen, „idealisierten“ Form.

Abb. 196. Als Beispiel dieses Idealismus diene die Replik des Stabträgers, der auf die Urgestalt des Doryphoros von Polyklet aus der Mitte des fünften Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung zurückgeht.

In Stand- und Spielbein klar geschieden, mit dem wohltönenden Rhythmus, der alle Eckigkeiten und Besonderheiten einmalig zufälliger Haltung zum Wesentlichen abgestimmter Bewegung ausgleicht, tragen die beiden Beine, als Säulen-Stützen deutlich vom Rumpf getrennt, den Oberkörper. Man kann diesen Oberkörper leicht und klar in der Teilung der Hüftgelenke von seinen Stützen heben. Fast zu geometrisch-allgemeinster Ausgleichung ist die Rundung der Schenkel, ist die zur Scham in reiner Bogenform sich senkende Grenzlinie des Körperstammes, sind alle senkrechten und wagerechten Teilmodellierungen von Leib und Brust geführt. Klar sitzt der Hals, klar dreht sich im Scharnier der Kopf, klar ist sein Oval, klar seine Teilung des Gesichtes; und klar ist auch die Teilung des ruhig hängenden Armes durchgeführt. So kommt ein Werk zustande, das dauernden Gefühles voll ist. In ruhig-reinem Schreiten, mit Ernst und wundervoller Hoheit, mit jener innerlichen Überlegenheit, die alles vergänglich-Einzelne weit hinter sich läßt, ist der akkordhafte Klang eines voll rauschenden, stolz-bewußten, und dennoch wie von leiser Melancholie innerlichster Überlegenheit getönten „ewigen" Bleibens erreicht.

Fragt man nun, worauf die ungestörte Reinheit eines derartigen Komplexes — der im Süden, jenseits des Klima- und Milieu-Riegels der Alpen sein Ursprungsland und seine Heimat hat — vom innersten Kerne her beruht, so ist es nicht nur die zum Geometrischen geführte Ausgleichung alles sichtbar-Formalen, sondern dazu auch und als Wesentliches jene Gesinnung, die den menschlichen Körper als klaren Knochen-Bau begreift. Um nichts mehr zu belassen, was, von dem Zufälligen des körperlich Wechselnden der verschiedenen Einzelmenschen her, in dieser helleren Sonne und damit dem klareren Auge und Gefühl unleidliche Verwirrung und Verunklärung des Eindrucks schaffen könnte, wird das Skelett als solches zum Kern des Baues. Als ein Mechanismus durchaus raumgeometrischer Kinematik, dem dann weiterhin als Wesentlichstes seines Bewegungsbaues die Gelenke eignen. Denn nur dann, wenn diese Gelenke rein erfühlt und in dem Richtunggebenden für den Körper klar erlebt sind, hat man die Gewähr, daß auch das Irrationale des menschlichen Fleisch-Volumens, das mit seiner deckenden Haut

die so wichtigen Ansatzpunkte der Bewegungen, der ganzen Statik und Dynamik des Körpers als eines beweglich-lebendigen Komplexes, aufs Täuschendste und Irreführendste verhüllen kann, zu sicherer Klarheit des seelischen Ausdruckes zu bringen ist. Der Körper als Gelenk-Komplex wird damit Träger des Gefühles. Von dem Einen Gelenks-Rund aus zum nächsten führt ein sicher bestimmter und zwangläufiger Weg statisch beherrschter und dynamisch geregelter Gesinnung. So kommt, gerade von diesem Klarlegen der Gelenke her, in Verbindung mit dem rationalen Teilen des zwischen den Kugel-Lagern sich hinziehenden Körperstammes und seiner Oberfläche, jene sichere „Führung des Auges", jenes allgemein Dauernde, typisch Beruhigte, idealistisch Geklärte in die Form und in das Gefühl. So führt idealistische Gestaltung bei Unterschlagung und Ausgleichung des individuellen Einzelmerkmales durch die restlose Auffassung des Bewegungs-Körpers als eines in den Gelenken durchaus teilbaren Glieder-Baues in den Bezirk klarer, beruhigter Größe. —

Der dritte Weg nun muß zum Gegenpole dieses zweiten führen, weil er das gegensätzliche Verfahren beim Gestalten wählt. Wo Individual-Merkmale einmal naturhaft bleiben können; das anderemal zum Allgemeinen hin zu überbreiten sind; da können sie zum dritten Male in sich verstärkt, erhöht, vergrößert werden. Das „expressionistische" Werk, das so erstellt wird, ist so wenig naturwahr, wie der „idealistische" Doryphoros. Doch so verschieden von ihm, wie rechts von links. Um hundertachtzig Grade, in gestrecktem Winkel, führen die beiden Wege vom Naturgegebenen aus nach den beiden Gegenseiten auseinander, um, unversöhnbar weit, an feindlichsten Zielen zu enden.

So bringt der Christus Grünewalds aus dem Bilde des Isenheimer Altares alle naturhaft gegebenen Merkmale zu stärkster Intensivierung hin erhöht. Er gleicht nicht aus, sondern er kerbt doppelt und vielfach. Die Füße werden ins Klobigste geschwollener Formen gebracht, zum Winden stärksten Schmerzes verdreht; die Beine wellen sich in lebendig zügiger Bahn nach oben; der Körper schlürft im Schmerze seine Seiten ein; der Kopf reißt sich im Fallen aus den Schultern; die Formen spannen sich zum Reißen und steigen wellend, wogend auf zu den gespreizten Händen, die mit dem Intensivsten innerlich getriebener Form ihr Leid und Leiden, Grünewalds Verzweiflung über diese Tat, zum Himmel schreien.

Abb. 197.

Wo also Idealismus über das klein-Lebendige des Umrisses und der Oberfläche ausgleichend, weitend, in innerlicher Glättung darüberstrich, mit edler

Klarheit machtvolle Hoheit brachte; da drängt hier explosiv aus Fesseln strömendes Erleben dies klein-Lebendige zum Flammenschlagen auf, ruft laut und lauter, zwingt die Formen zum Ausdruck innerlichster Qual, erhöht die Intensität, die einmalig Individuellem möglich ist, zu einer Stärke: die abermals durch eine neue Form einem alten, noch erkannten Inhalt ein natur-unmögliches Leben gibt, und abermals zu machtvoller Hoheit jetzt aber nicht mehr beherrscht-beruhigter, sondern gesteigert-entfesselter Art führt. War es dort idealistische, so ist es hier expressionistische Phantasie.

Nun sahen wir, daß der Idealismus des Südens das Wesentliche seines Großbaues von jener Auffassung des Körperskelettes aus erstellte, die diesen Knochenbau als ein in den Gelenken klar Gegliedertes erfaßt. Vom deutlichen Betonen dieser Gelenkstellen aus gewann die allgemeine Masse alles Körperlichen ihre „Durchsichtigkeit", ihr dem südlicheren Klima mit seinem reinen Himmel und seinem hellen klärenden Licht Gemäßes.

Der echte Expressionismus, der für Europa fast durchaus in nordischem Klima und Milieu zu Hause ist, erbaut nun seine Großform völlig anders. Da bei ihm, diesem unsichtigeren Milieu und anderen Klima, dem Dichteren der Atmosphäre und dem in sich Gehäufteren des Lebens der Natur zufolge, der Sinn niemals auf jene „Klarheit" des Gebäudes gerichtet wird, die als Orientierung für den Menschenkörper unter dessen Haut und mitten in dem dicht Verwachsenen seines Fleisches, der Sehnen und der Muskeln die reine Statik und Dynamik des Skelettes sucht: so faßt auch in der Kunst sein Kraftstrom das Gewächs im Treibenden des Wuchses. So wie bei einem nordischen Baum die deutliche Glieder-Teilung in Wurzel, Stamm und Krone etwas seinem eigenen Wesen Widersprechendes ist und damit dieses naturhafte Gebilde weit mehr zum innerlich ihm Ungemäßen vergewaltigt, als das bei Palmen oder Pinien der Fall ist: so faßt der Nordländer, schon seit der Gotik her — wie als Erster Gustav v. Allesch klar gesehen und gezeigt hat — den Menschenkörper eingeschlossen in den Sack der Haut, als ein Gewächs, das in sich einheitlich von Muskeln und von Sehnen durchstrählt wird. Die Knochen „tragen" es nicht, sondern in Einem Strom, in Einer eng verwachsenen Verbundenheit geht das organische Gefühl hindurch. Die Gelenke teilen es nicht, sondern wie durch die Knoten einer Pflanze, eines Astes, strömt in ununterbrochenem Zuge, nur Wellen und Wirbel schlagend, das

organisch-innerliche Treiben nordischen Körpergefühles über die Gelenkstellen weg, drängt sich durch sie hindurch, weit mehr die Verwachsenheit und innerliche Zügigkeit des Strömens, als das Gelenk betonend. So geht auch im Christus Grünewalds von den breiten Enden der Füße an, in ununterbrochener Schwingung wogenden Gefühles der Kraftstrom durch den Körper Christi, drosselt sich an den Knien, geht wirbelnd durch die Kniegelenke, die ihm die Bahn verengen, doch nicht Richtungs-teilend werden; wogt mit den Hüften in die Breite, höhlt, weit über den Hüftgelenken, den Leib an seiner schwächsten, weil skelett-ärmsten Stelle zur Hauptteilung des Körperstammes aus; überflutet spannend die geblähte Brust; geht ohne Absatz, das Gelenk vermeidend, durch zwei gebahnte Sehnen-Wege in den Arm; wellt Form auf Form im zügigst-innerlichen Treiben hinauf bis zu den Händen, zu den Fingern, die, wie die Wurzeln eines Baumes aus dem Erdreich, krallend und im Skelett verbogen, nach oben in den Himmel hilfeschreiend greifen. —

Dies ist das Wesentliche nordischen Körpergefühles, falls man es vom südlichen, von dem antikisch-griechischen wie von dem renaissancemäßig-italienischen definitorisch unterscheiden will. Im idealen Prozeß ergreift der Nordländer alle Materie im Innerlichst-Verwachsenen, treibend-Zügigen ihres organischen Stoffes, läßt alles rationale „Bauen“ beiseite und strafft und streckt Materie aus sich selbst. Der Nordländer, als Deutscher sowohl, wie als Nordfranzose. Während also, als Beispiel, etwa der griechische Tempel im Rationalen seines Aufbaues jede Kraft durch eine Last ergänzt, der Kraft durch diese Last das „Gleichgewicht“ aufzwingt, und also Druck und Gegendruck im Klarsten eines architektonischen „Gelenkes“ sich treffen und vergleichen läßt; strafft der gotische Dom die Form aus sich heraus, treibt sie im Materiale selber hoch, läßt sie, ohne jedwedes rationales „Skelett“, als lebendige Kraft-Materie an sich dasein, bis sie, wie ein Springbrunnstrahl, vom Treibenden ihrer Selbst zu jener Höhe hochgesteigert ist, in der sich ihre Abstoßkraft von der Basis her durch die Entfernung vom Erdboden als Kraftspeisendem rein in sich selbst und ohne „Gegendruck“ verzehrt hat.

Um diese Einsicht in das nordische Organ-Gefühl zu stützen und zu stärken, und um dann Hodler als einen Bruder im Gefühle aller dreien Großen des deutschen Heldenzeitalters zu erweisen, sei von den beiden Mitlebenden Grünewalds, von Holbein und von Dürer, noch je ein Bild gebracht. Der „tote

Abb. 198. Christus“ Holbeins, vertikal gestellt, gewinnt phantastisch an jener inneren Treibekraft. Doch auch in flacher Lage spricht sie überdeutlich für dieses Wesen nordischen Körpergefühles, das in Einem zusammenhängenden Strome von den Fußsohlen bis zum Scheitel streicht. Von dem Gestreckten dieser Unterschenkel aus geht zügig-treibend das Gefühl des Körperbaues in breitem Strahlenstrome durch das Kniegelenk hindurch, hebt sich an ihm zu weiten Buckeln auf, bleibt aber in sich völlig ungeteilt, im Zähen inneren Verwachsenseins; streicht dann im gleichen Zuge über Bauch und Brust, wirft in der Brust phantastische Zacken und Wellenhöhen hoch, strudelt in Löcher, fällt ab zum Hals, und überströmt den Kopf bis in das letzte Büschel seiner Haare: so ohne jedes Wollen, auf das Gelenk-Geteilte und statisch und dynamisch Klare eines Skelett-Baues einzugehen, daß es wie Wogen halbflüssiger Materie wirkt, wenn man die Bahn vom Rist bis zu der Stirne in Einem Schwunge streicht.

Genau so fern, wie idealistische Ausgleichung auch, von der Natur-Gegebenheit; die aber hier durch stärkstes Rufen in die Form, durch ein Auswuchten aller naturalistischen Hebungen, ein Überkerben und Vertiefen aller naturhaften Senkungen zur eindringlichsten expressionistischen Gestaltung überhöht wird.

Und noch ein Bild von Dürer. War Dürer in seiner Jugend, in der Sturm- und Drangzeit der Apokalypse, typischer nordischer Expressionist, so war sein tragisches Vermessen eben jenes, daß er glaubte, südländischen Idealismus erzwingen, sich, ohne Wechsel des Milieus, anzwingen zu können. So kam er zum „Begrifflichen“ des „italienischen Gelenk-Schemas“, indem er intellektuelles Erkennen zu Hilfe rief, wo nur emotionelles Erfühlen des klargeteilten körperlichen Baues imstande gewesen wäre, vom Innersten her Gemäßes zu erschaffen. Doch in seinen jüngeren Jahren, wo seine Großbild-Phantasie noch nicht so sehr, wie späterhin, durch seine geometrischen Konstruktions-Versuche intellektualistisch verwüstet und verödet war, hat er, wenn auch zumeist in Nebendingen, selbst bei den großen Bildern noch manche expressionistische Form gefunden. Gemäßigt zwar; doch gerade in dieser Mäßigung vielleicht noch klarer geeignet, die Brücke zu Hodlerscher Gestaltung hin zu bieten, da Hodler ja als Pionier zu neuem-Altem, das drei Jahrhunderte verschüttet gewesen war, nicht gleich den ganzen Wurf zu Grünewaldscher Formenstärke finden konnte.

Der Stephan Paumgärtner, vom Altar der Christkind-Anbetung in München, Abb. 199. ist halb naturalistisch, halb in die Expression gezwungen. Bereits darin manchen Bildern Hodlers vor der Jahrhundertwende schon von der inneren Einstellung her so merkwürdig ähnlich. Er steht strack und stramm auf seinen Sohlen, wo im besonderen die des linken Beines mit saugend-aktiver Fläche den Boden faßt. Nun gibt dieses Standbein deutlich jenes nordische Gefühl, das des Skeletts nicht achtet, ja gegen das Skelett sein Strombett zwingt. Denn gegen alle Möglichkeiten starrer Knochen und gegen den gegebenen Bewegungs-Sinn des Kniegelenkes schwingt sich das Bein im Knie nach seitlich-außen, treibt einen Bogen auf, der abermals mit Sauge-Griff die Hüfte packt. Im Straffesten ist das Gewand gelegt; nicht, wie bei italienischer Gepflogenheit, über den Trage-Körper gezogen und gebreitet; sondern — wie auch besonders eindringlich bei Gewandfiguren Grünewalds erlebbar — gleichsam mit-organisiert, saugt es sich an seine Lagerfläche pressend an, wird selbst zu Bett und Bahn des Kräftestromes. Das Beinkleid liegt wie eine straffe Haut am Bein, das treibend in seiner lebendigen Materie nach oben greift, fast wie ein Zangen-Arm. Die Körperseiten schlürfen sich wieder ein, der Arm faßt kurz und ruckartig gebrochen an das Schwert, das auswärts sticht, der Kopf dreht sich auf seinem Hals vom Innern her getrieben außenwärts; bis in das Fahnen-Flattern, das kein von Außen her durch einen Luftstrom aufgewehtes Flattern ist, sondern so wirkt, wie wenn die Freude am eigen Treibenden des inneren Stoffgefühles den Wimpel zur lebendigen Bewegung führte, auch hier organischer Materie durchaus vergleichbar, geht dieses bahnend-Stoßende expressionistischen Gestaltungsdrängens ein.

Und nun daneben Hodlers Tell. Wenn wir auf nichts hier achten, als Abb. 200. auf dies formentreibende Gefühl, so wird die Wesensgleichheit, und damit die nordische Art des Hodlerschen Expressionismus deutlich. Der Sohlen-Sauge-Tritt, wo südländischer Idealismus immer einen klaren Ab-Stoß, gleichsam ein Teilungs-Gelenk einer Bewegung gibt; das ziehend-Treibende der Form, das Kraftbahnmäßige, wie das Gefühl in Doppelbahnen aufwärts streicht, über die Brust in voller Breite fließt, und dann sich teilt, in die Kraftbetten dieser beiden Arme; wie es auch hier, in breitem Schwunge von den Knien an, die Hüften so wie den Arm-Ansatz voll überspült, die Knochen beider Arme, gegen das Skelett, in seine Richtung zwingt und biegt, nichtachtend der Gelenke nur nach dem Treibend-Ungeteilten fragt, und, bis in die Spitzen jedes

Fingers, in Einem inneren Verwachsensein die Form erstellt: so wie bei Grünewald, bei Holbein und bei Dürer war hier nordisch-expressionistisches Gefühl am Werk.

Sieht man die Bilder Hodlers nochmals durch, sein Augenmerk auf diese Wesenheit gerichtet, so spürt man überall das Gleiche. „Nordischer Expressionismus" ist die Gruppe, in die man, im Allerweitesten gemäßen Formelzwanges, Hodler einschließen kann. Zumindest also n o r d i s c h; wenn auch von hier aus noch nicht „deutsch". So nordisch aber, und so sehr all dem im Wesentlichsten urverwandt, was unsere Vergangenheit an expressionistischem Gestalten kannte, daß eine naheste Beziehung deutlich wird. Von unserem Blut, von unserer „Rasse". Und daher auch von diesem Merkmal aus wie vorbestimmt, für uns im Norden Führer heutiger Generation zu werden.

Geht man von hier aus nun auf jene erste, verengte Fragestellung zurück: ob i n n e r h a l b des nordischen Kreises, und vom Tage aus gesehen, Hodlers Art nun deutschem oder französischem Wesen verwandter sei, so wäre die Antwort hierauf nur im Kleinbau zu finden. Sucht man ein Merkmal, das der jüngstvergangenen Entwicklungsphase in Frankreich eignete, der in Deutschland aber durchaus fehlte, so wäre etwa der „Esprit" zu nennen. Sowohl im geistreich-Pointierten der Bewegung, wie auch im kultiviertest-Sublimierten der Valeurfeinheit hat deutscher Impressionismus und Pleinairismus den französischen niemals erreicht. Was dort Monet und Degas geschaffen haben, geht in diesen Punkten über alles, was Liebermann und Slevogt in Deutschland malten, weit hinaus. — Was Französischem dagegen wieder fehlt, ist das „Sentimento", das „Gemüt-Durchdrungene" so manchen deutschen Werkes. So wie Courbet im materialhaft-Satten bleibt, ohne, wie Liebermann in einigen seiner Bilder, das Land des „Seelischen" zu suchen; so bleibt auch etwa der expressionistisch-romantische Delacroix im Rauschhaften allgemeinen Überschwanges, der gleicherweise seelische Tiefen und Untiefen deckt, ohne — wie etwa der Rethel des „Totentanzes", oder wie Böcklin — sein heroisch gesteigertes Gefühl mit Vorliebe Sachinhalten zuzuwenden, die tiefer im Seelischen ergreifbar sind.

Geht man also auf dieses Fehlen des „Esprit" und auf die Komponente des „Gemütes" ein — doch ohne hier, besonders im Gedenken an mittelalter-

liche plastische und malerische Gestaltungen, dem französischen Kreise den gefühlvoll vertieften Expressionismus etwa prinzipiell abzusprechen —, dann wird von diesem Kleinbau aus Hodler innerhalb des Nordischen unserer Tage nun tatsächlich mehr deutschen als französischen Blutes. Denn er hat einerseits mit seinem dicken Handgelenk und seiner schweren Seele niemals auch nur im Näheren die rein visuelle Augenkultur des französischen Pleinairismus oder die Bezwingung von Augenblicks-Bewegungen zum geistreich-Flüssigsten des französischen Impressionismus erreicht; andererseits blieb er, wie wir sahen, in seinen reifen Jahren aufs Stärkste jener innerseelischen Gefühls-Komponente zugewandt, die deutsch-nordischem Empfinden seit jeher so gemäß war.

Faßt man zusammen, so scheint Hodler in Allem der Gegebene, als Führer der jungen Generation in Deutschland zu gelten und zu wirken. Er hat den Schritt über die Sammlung der Form-an-sich, die durch Cézanne und Munch zu so weiter Wirksamkeit in Deutschland gelangte, hinausgetan. Er hat aber auch die Art van Goghs, der im Wesentlichsten immer nur einmalig-persönliches Gefühl in seinen Bildern brachte, weit überschritten. Denn er hat, jenseits von Genre, Landschaft und Porträt, nicht nur immer bloß sein persönliches Temperament, sondern auch das Objekt-Gefühl groß erfundener Sachdarstellungen erlebt und geformt. So haben seine späteren Werke ein wesentlich höheres Schaffensziel erreicht, als die erst zum weiteren Umgestalten bereite und bereitete, doch in sich noch lastend-tote Masse Cézannescher Bilder; und haben mehr und weitaus Wichtigeres auch erstritten, als den allzu rasch sterblichen persönlichsten Temperamentsausdruck van Goghs, der alles Objektive so sehr zu sich zwang, ob es nun Eigenleben hatte oder nicht, daß ein krassester „persönlicher" Expressionismus zur ewigen Wiederkehr des Gleichen führte. Hodler als Reifer geht dagegen stets vom umfassenderen Sinn und allgemeineren Gefühl des Dargestellten aus, und erhöht so eigenen, immer doch eng-umgrenzten Bezirk der Einzelpersönlichkeit zum Allgemeinen, überruft wahrhaft sein Einmaliges Temperament, mag es im Kleinbau noch so deutlich leben bleiben, im Großbau seiner Bilder mit dem Generationen-Aufruf zu „sachlichem" Expressionismus.

Wenn Hodler bisher noch nicht zu jener weiteren schulbildenden Wirksamkeit gelangt ist, die seinem Schaffen gerade für deutschen Bezirk bestimmt scheint, so trägt daran das „Beharrungsvermögen" des Fühlens auch der jungen Künstler, sicher aber ebenso das des Erkennens der literarisch Propagierenden die Schuld. Während man Cézanne und van Gogh, selbst den tragisch gescheiterten Marées, und in letzter Zeit sogar den halb-begabten Munch als Führer für die Jungen ausruft, geht man am Wesentlichen von Hodlers Schaffensart immer wieder vorbei. Sei es, daß „metaphysische Deutung" dieses Neue aus seiner klar-gesunden Stellung ins übersinnlich-Abseitige vernebelt; sei es, daß die geistige Energie, die zur Umstellung von pleinairistisch-impressionistischer, also von rein „visueller" Bildanschauung auf sachinhaltliches Erleben der Bildwerke und auf die Analyse dieser Sachinhalte selbst erfordert wird, von den in ausgeleierten Geleisen leerlaufenden Erklärern nicht aufgebracht werden kann. Noch immer gilt im Kreise der „Wissenden" Hodler als „halber" Maler, halber „Literat"; und ihn als einen Großen spezifisch auch der Malerei zu nennen, wird von diesen Kreisen stets nur dahin verzerrt, daß man von jener „Bildhaltung" nichts wisse, die stets und immer wieder nur die Farben, nur die Haut der Welt als das für „Maler" einzig Darstellungswürdige gelten lassen will.

Da hilft kein Streiten; da hilft nur das Erleben selbst. Wer je aber ein Relief der Antike, etwa das Orpheus- und Eurydike-Märchen, wer je eines der inhaltlich so groß konzipierten Schöpfungsbilder Michelangelos, wer die Intensität der religiösen Konzeptionen Grünewalds, wer dann selbst den „Licht- und Farben-Maler" Rembrandt auch bloß Einmal vom sachlichen Inhalt seiner Werke her erlebt hat: der glaubt auch zu erfühlen, daß jene Lehre, die die Bildkunst so aus dem Tiefsten des wahren Lebens selbst, wie aus dem Verband der Schwesterkünste gewaltsam reißen will, um sie ausschließlich auf das rein „Artistische" der Farbfläche zu stellen, in ihrer stilbildenden Einseitigkeit für den Pleinairismus und verwandte Zeiten zwar zu Recht bestand; heute und für die Zukunft aber zur völligen Unfruchtbarkeit verurteilt bleiben würde. Ob diesem Glauben, auch jenseits von Hodler, Erfüllung werden wird, ob dieser Lehre bereits die jetzt kommende junge Generation gehört, kann nur die Wirklichkeit des Lebens zeigen. Denn die Lehre ist die Dienerin des Lebens; Leben aber ist mehr als Lehre.

Theoretische Ergebnisse



KUNSTGESCHICHTE UND KUNSTPSYCHOLOGIE

Jede wissenschaftliche Betätigung muß sich über ein Zweifaches klar werden: erstens über das Material, das sie zu bearbeiten gedenkt; und zweitens über die Einstellung, unter der sie dieses Material betrachten will.

Es ist wohl einer der größten wissenschaftlichen Fortschritte der letzten Jahrzehnte, daß es — am klarsten in der Formulierung, die Ernst Mach dem Problem gegeben hat — gelungen ist, das Material, das jeder wissenschaftlichen Behandlung überhaupt zur Verfügung steht, in zwei große, prinzipiell verschiedene Bezirke zu scheiden.

Der Eine dieser Bezirke umfaßt alle jene Gegebenheiten, die außerhalb des Bewußtseins des Beobachtenden als Daseiendes vorliegen; also alle jene Welt-Inhalte, die ganz abgesehen von der Existenz des Menschen vorhanden sind, die bereits vor seiner Existenz vorhanden waren und die auch bestehen bleiben, wenn der Einzelne nicht mehr vorhanden ist. — Mach rechnet nun alle jene Bemühungen, die sich der Feststellung der funktionalen Abhängigkeiten dieser außerhalb unseres beobachtenden Bewußtseins vorhandenen Gegebenheiten zuwenden, die also die in der äußeren Natur vorhandenen Dinge und Vorgänge beschreiben, zur „Naturwissenschaft“, indem er dem Bedeutungsinhalt dieses Wortes den weitesten Umfang gibt.

Der zweite Bezirk des aller wissenschaftlichen Betätigung offen stehenden Materiales umfaßt dann alle jene Gegebenheiten, die innerhalb des Bewußtseins des Beobachtenden als Daseiendes vorliegen; also alle jene inneren Bewußtseinsvorgänge und Bewußtseinsinhalte des Einzelnen, die zwar erst durch das Erleben der in der äußeren Natur vorhandenen Gegebenheiten zur Betätigung aufgerufen werden; die dann aber ein selbständiges, innerhalb des Bewußtseins bleibendes und mannigfach miteinander verbundenes und voneinander abhängiges Leben führen. — Mach rechnet nun alle jene Bemühungen, die sich der Feststellung der funktionalen Abhängigkeiten dieser

innerhalb unseres Bewußtseins gegebenen Vorhandenheiten zuwenden, die also unsere inneren „Seelenvorgänge" beschreiben, zur „Bewußtseinswissenschaft" oder „Psychologie", indem er wiederum dem Bedeutungsinhalt des Wortes den weitesten Umfang gibt. —

Diese durchaus klare und einsichtige Scheidung in diese beiden großen Gebiete muß nun dort eine Komplikation erfahren, wo es sich einerseits wohl um Objekte handelt, die außerhalb des Bewußtseins des Einzelnen vorhanden sind; wo aber andererseits diese äußeren Objekte nicht von Natur aus und nicht vor der Existenz des Menschen da waren, sondern erst künstlich vom Menschen gemacht worden sind.

Bei diesen Objekten ist offenbar eine zweifache Stellungnahme möglich.

Man kann sie entweder, im Sinne jener „Naturwissenschaft", als äußere Objekte auffassen und seine wissenschaftlichen Bemühungen auf die Feststellung und Beschreibung jener funktionalen Abhängigkeiten richten, die an ihnen und unter ihnen als äußeren Objekten bestehen.

Oder man kann sie im Sinne jener „Psychologie" als aus bestimmten inneren Bewußtseinsvorgängen erstellte Gebilde auffassen, und seine wissenschaftlichen Bemühungen auf die Feststellung und Beschreibung jener funktionalen Abhängigkeiten richten, die ihrer Bildung innerhalb des Bewußtseins vorausgegangen sind, und die dann zu ihrer Gerade-So-Formung geführt haben.

Damit ist die Möglichkeit einer zweifachen Einstellung für alle jene Wissenschaftsgebiete gegeben, die sich mit allem „künstlich vom Menschen Gemachten" als Material beschäftigen; seien diese „Werke" nun Maschinen oder Instrumente, seien es Urkunden oder Gesetze, Sprachen oder Schriften, Kriege oder Verträge, philosophische Systeme oder mathematische Gebilde, seien es Dramen, Romane, Gedichte, Märchen, Sagen, Melodien, Lieder, Symphonien, Bauten oder Bildwerke. All dieses erst künstlich vom Menschen Gemachte kann entweder in den funktionalen Abhängigkeiten seiner selbst als äußeren Objektes beschrieben werden; oder es kann auf die funktionalen Abhängigkeiten der der Bildung voraufgegangenen inneren Bewußtseinszustände hin bezogen werden.

Beispiele für diese drei Arten wissenschaftlichen Materiales und deren Bearbeitung liegen reich zur Hand.

Im ersten Kreise, in der reinen Naturwissenschaft, beschreibt etwa die physikalische und chemische Mineralogie die funktionalen Abhängigkeiten der ganz abgesehen von jedem menschlichen Sein oder Tun vorhandenen Gesteinsarten und Erden, unter ihren verschiedenen äußeren Bedingungen. Sie stellt ihre „elementare“ Zusammensetzung, die Zahlen für ihre spezifischen Gewichte, ihre Schmelzpunkte, ihre spezifischen Wärmen, ihr elektrisches und magnetisches Verhalten, dann ihr Vorkommen, ihre Verbreitung, kurz, alles das fest, was die Abhängigkeiten betrifft, die jedem einzelnen „Körper“ an sich eignen, und die er bei einer etwaigen Veränderung des „äußeren“ Beobachtungsfeldes zeigt. Und sie bleibt damit durchaus im Umkreise dessen, was in der „Natur“ auch ebenso da und vorhanden wäre, wenn es überhaupt keine Menschen gäbe.

Im Bezirke reiner „Bewußtseinswissenschaft“ bleiben etwa die Bemühungen, die sich der Beobachtung und Beschreibung der funktionalen Abhängigkeiten der menschlichen „Phantasietätigkeit“ zuwenden. Die Phantasietätigkeit wird in ihren Abhängigkeiten vom intellektuellen Leben, vom Gefühlsleben, vom willentlichen Verhalten beobachtet und beschrieben, ihre Beziehungen etwa zu den „Assoziationsgesetzen“, zur Reproduktion und zum Gedächtnis, dann zu den emotionellen Erschütterungen, zu Willensentschlüssen werden festgestellt. So wird sie durch reine „Innenschau“ vom Beobachtenden als lebendem Menschen erfaßt, jetzt aber als etwas, was in der „Natur“, wenn es keine Menschen gäbe, nicht vorhanden wäre.

Für jene dritte Art wissenschaftlichen Materiales schließlich, das beiden Betrachtungsweisen zugänglich ist, diene als Beispiel etwa eine „Dampfmaschine“.

Macht man sie vorerst zum Objekt der „naturwissenschaftlichen“ Einstellung, so beschreibt man rein ihre funktionalen Abhängigkeiten als die eines äußeren Objektes, erläutert also die technischen Konstruktionen in ihrem mechanischen und kinematischen Ablauf, leitet die physikalischen „Gesetze“ des erhöhten Druckes bei erhöhter Temperatur aber gleichem Volumen ab, stellt die Arbeitswartung, die Arbeitsleistung, die Lebensdauer der Maschine fest, kann dann ihre Individualgeschichte, schließlich die ganze Entwicklungsgeschichte des Typus erzählen, seine volkswirtschaftlichen Folgen erläutern: und wird sich dabei durchaus so verhalten können, als handelte es sich um ein „Naturwerk“, das, ohne jede vorhergegangene menschliche Tätigkeit, „ge-

wachsen“ und schon dagewesen ist, und das auch jenseits der Lebensdauer des Einzelnen oder der Gesamtheit als „äußeres Objekt“ da und vorhanden bleibt.

Außer dieser „naturwissenschaftlichen“ Einstellung ist jedoch dem gleichen Objekte gegenüber auch noch jene andere „psychologische“ Einstellung möglich, die ihr Augenmerk auf jene innerseelischen Prozesse richtet, die nun der „Erfindung“ der Dampfmaschine vorausgingen und sie begleiteten. Sei es, daß der Erfinder selbst die Verhaltungsweisen seines Bewußtseins beschreibt, sei es, daß man die verschiedenen Vorversuche oder Modelle als Zeugen gewinnt, sei es auch, daß man nur auf Grund analogen eigenen seelischen Verhaltens aus der Objekt-Konstellation auf den Bewußtseins-Habitus des Erfinders zurückschließt. Man geht dann der inneren „Verarbeitung“ der Erfahrungen des Erfinders, seinen Urteilen und Schlüssen nach, spürt seine Assoziationen, seine Hypothesen, seine „technische Phantasietätigkeit“ auf, findet halb unbewußtes, „instinktives“ Schließen neben bewußten Schlußfolgerungen, Fehlgedanken neben weiten Vorausnahmen, zu denen erst späterhin die schließenden Brücken nachgebaut wurden: und stellt so funktionale Abhängigkeiten des Innerseelischen fest, die mit der Beschreibung der funktionalen Abhängigkeiten des Objektes direkt nichts zu tun haben, die auch ohne die „praktische Ausführung“ der Maschine ebenso bestanden hätten, und die mit dem Tode des Erfinders aus der „Welt“ verschwunden sind.

Es ist nun ersichtlich, daß zu dem Umkreis jener Objekte, die zwar „in der Welt“ da sind, die jedoch nicht „von Natur aus“ da sind, die also, vom Menschen künstlich gemacht, überall dort fehlen, wo es keine Menschen gibt, auch die vom Menschen gebildeten Kunstwerke gehören.

Ihren spezifischen Charakter nun, der sie von allen anderen, sonst vom Menschen künstlich gemachten Gebilden definitorisch unterscheidet, erhalten die Kunstwerke dadurch, daß sie rein aus Gefühlen heraus vom Menschen künstlich erstellt worden sind.

Mit dieser Definition ist das Material der Kunstwissenschaft abgegrenzt.

Die Einstellung diesem Materiale gegenüber kann nun, wie wir gesehen haben, eine zweifache sein. Sie hängt davon ab, ob man die Kunst-

werke als rein äußere Objekte auffaßt, oder als Zeiger für jene inneren Bewußtseinslagen von Gefühlen nimmt, aus denen heraus sie künstlich gemacht worden sind. Im Kapitel über die „Theoretischen Grundlagen“ ist dieses ihr Doppelwesen — auf Seite 28 und Seite 32 — graphisch rudimentär versinnbildlicht worden. Der „Weg b“ stellte das Kunstwerk als „äußeres Objekt“ in die funktionalen Abhängigkeiten des Naturgeschehens ein; der „Weg c“ bezog es auf die funktionalen Abhängigkeiten der inneren Bewußtseinslagen des Künstlers zurück. In beiden Beziehungen aber bilden die Kunstwerke das Material der Kunstwissenschaft.

Welche von diesen beiden Einstellungen gewählt wird, steht von vornherein durchaus in der Willkür des Betrachtenden.

An dieser Stelle sollen nun anhand alles Vorhergehenden die allgemeinsten Resultate gezogen werden, die sich aus diesen zwei Einstellungsmöglichkeiten ergeben und ergeben haben. Denn ersichtlich werden sowohl die Arbeitsweisen, wie die in relativer „Gesetzmäßigkeit“ wiederkehrenden allgemeinen Beobachtungen durchaus anderer Art sein, je nachdem man das Material der Kunstwissenschaft als ein — in weitestem Sinne — „naturwissenschaftliches“ annimmt, oder als ein — ebenso in weitestem Sinne — „bewußtseinswissenschaftliches“ auffaßt.

„Naturwissenschaft“ vorerst ist alle Kunstwissenschaft, sowie man sich rein „historisch“ einstellt. Denn zur „Naturwissenschaft“ gehört in diesem weitesten Bedeutungssinne auch alle jene objektiv-sachliche „Geschichte“, die die „äußeren“ Tatsachen und Geschehnisse rein feststellend und beschreibend behandelt. Zu dieser rein sachlichen „Geschichte“ gehört aber wiederum die „Kunstwissenschaft“ durch ihr objektives Material: die „historischen Kunstwerke“. Denn insoweit diese Kunstwerke selbst aus bleibenden Stoffen gebildet sind, oder auf Grund von aufbewahrten konventionellen „Zeichen“ — wie etwa der „Notenschrift“ — jederzeit aus diesen „Anweisungen“ her „reproduziert“ werden können, sind sie rein „naturwissenschaftlich“-historisches Material, das sich in dieser Beziehung in nichts von irgendeinem anderen historischen Materiale, etwa

von einer fossilen Versteinerung oder einer menschlichen Mumie, von einem vertrockneten Flußbett oder einer alten Handelsstraße unterscheidet.

Dieses objektive historische Material nun kann bei dieser ersten, rein historischen Orientierung der Kunstwissenschaft — wie das Material aller anderen „Geschichtswissenschaften" auch — in Betrachtungskreisen mit verschieden großen Radien behandelt werden.

In engster Einstellung kann vorerst das Einzelwerk eines Künstlers Objekt der Betrachtung sein. — Eine Weitung dieses Kreises kann dann eine relativ geschlossene Entwicklungsphase Eines Künstlers umfassen. — Eine abermalige Weitung kann dann zum Gesamtwerke Eines Künstlers, also zur Betrachtung eines individuellen Lebenswerkes vorschreiten. — Dieses Gesamtoeuvre eines Einzelnen kann dann in die ganze jeweilige Stilgruppe, in einen Verband mit den Gesamtwerken der anderen einzelnen Zeitgenossen eingestellt werden. Eine derartig relativ abgegrenzte „Stilform" pflegte in früheren Zeiten meist einige Generationen hindurch zu währen, hat aber in jüngster Zeit, infolge des gesteigerten Lebenstempos, häufig nur eine einzelne Generation, etwa dreißig bis vierzig Jahre lang gedauert. — Abermalige Weitung der Abgrenzung des Materiales führt zur Betrachtung der Abfolge verschiedener einander folgender Stilgruppen. Wird hierbei die Behandlung auf mehrere Länder erstreckt, also auch in der Quer-Richtung erweitert, so kann der Radius der Betrachtung mehrere nebeneinander hergehende Stilabfolgen verschiedener geographischer Gruppen in mehreren Jahrhunderten umschreiben. — Die Längsschnitte und die Querschnitte vereinen sich damit zu einem relativ geschlossenen Kulturkreise, etwa zu dem „europäischen Kulturkreise", der dann das Material von den ersten bekannten Kunstwerken dieses Bezirkes bis auf den heutigen Tag für die wissenschaftliche Behandlung bereitstellen kann. — Die letzte mögliche Weitung würde dann mehrere, und schließlich alle Kulturkreise der Erde umfassen und sich bemühen, aus ihnen allen das Kunst-Material mit möglichster Vollständigkeit der objektiven geschichts-wissenschaftlichen Betrachtung zuzuführen.

Diese Betrachtungsart, die gerechterweise Kunst-Geschichte genannt werden kann, beschreibt dann die Kunst-Objekte nach Inhalt, Farben, Lichtern, Formen, Zeiten, Orten, Autoren, Größen, nach der Zusammensetzung ihres Materiales, nach Schul- und Abhängigkeits-Verhältnissen, sie erzählt die sach-

lich-historischen Schicksale der Auftraggebung oder freien Erstellung, der Erwerbungen, Veräußerungen, Wanderungen, Erhaltungen, Restaurierungen . . .: sie stellt also, theoretisch gefaßt, jene Gegebenheiten und funktionalen Abhängigkeiten aller Elemente der Kunstwerke fest, die außerhalb unseres Bewußtseins und ganz unabhängig von dem eigenen Ich tatsächlich vorhanden sind.

Die Arbeitsweise dieser Kunst-Geschichte wird die für die reinen „Geschichtswissenschaften" längst bis ins Feinste ausgebildete „historische Methode" sein. Sie wird vor allem das objektive Material zu festigen und zu sichten haben. Und ihre „Gesetze", das heißt die in anscheinender Regelmäßigkeit wiederkehrenden funktionalen Beziehungen und Abhängigkeiten des Materiales werden teils die Gesetzmäßigkeiten der reinen Naturwissenschaften sein; teils jene „Gesetzlosigkeit" und jenen verwirrenden Reichtum tausendfältiger Abhängigkeiten zeigen, den auch die andere objektive Natur sofort den physikalischen und chemischen idealen Reinprozessen des Laboratoriums entgegenstellt, sowie man die allgemeinsten und damit einfachsten Tatsachen und Abläufe verläßt, und etwa von der Lehre der „chemischen Elemente" zur praktischen „Geologie", oder etwa von den Lehren der „physikalischen Optik" zu den tatsächlichen Licht- und Beleuchtungsverhältnissen eines hellen Sommertages in Wald und Feld übergeht.

Die zweite mögliche Einstellung allen Kunstwerken gegenüber ist dann jene, die ihr Augenmerk zwar auf die Kunst-Objekte gerichtet hält; die hier beobachteten objektiven Gegebenheiten und deren funktionale Beziehungen aber als Zeiger für jene innerseelischen Bewußtseinsvorgänge nimmt, aus denen heraus die Kunstwerke vom Menschen gebildet wurden.

In entsprechendem Sinne, wie dies bei der „Dampfmaschine" gezeigt wurde, können nämlich auch beim Kunstwerke die objektiven Gegebenheiten auf die ihnen zugrundeliegenden Bewußtseinsvorgänge zurück-bezogen werden. Der wesentliche Unterschied besteht hier nur im Ziel dieser Rückbeziehung. Während all das, was aus dem Denken, das heißt aus der intellektuellen Verarbeitung der Erfahrungen stammt, auch rein auf intellektuelle Bewußtseinsvorgänge zurückzubeziehen ist, sind Kunstwerke, die ja aus gefühls-

mäßigen Verhaltungsweisen geschaffen wurden, auch rein auf diese emotionellen innerseelischen Vorgänge zurückzubeziehen.

Als Beispiel diene etwa eine „Melodie". Nimmt man die „naturwissenschaftliche" Einstellung vor, so wird jede Melodie zu einem objektiv vorhandenen Komplex von Hörerfahrungen, der sich, seinem bei dieser Einstellung in Betracht kommenden Wesen nach, in nichts etwa von einem Donnerrollen oder dem rhythmisch-brausenden Tonkomplex der Meeresbrandung unterscheidet. Sind diese „von Natur aus" da und ohne jede vorhergehende menschliche Tätigkeit gegeben, so kann der Physiker, der sich mit dem Teilgebiete der „Akustik" beschäftigt, auch die gegebene „Melodie" in diesem Sinne auffassen. Und so wie er dort beim Donnerschlag und Wogenbrausen durch die Beschreibung der funktionalen Abhängigkeiten etwa der Tonhöhe und der Klangfarbe von der Masse und der Dichtigkeit und der Geschwindigkeit des Materiales diese naturhaften Gegebenheiten „physikalisch" erläutert; so kann er sich auch einer Melodie gegenüber verhalten, und diese so ansehen, als ob sie, in gleicher Weise wie jene, gänzlich ohne ein menschliches Bewußtsein und völlig unabhängig von einem solchen da wäre und da bliebe. So kann jede Melodie in ihrer Tönefolge, in ihren Schwingungszahlen und Schwingungsverhältnissen, in ihrer spezifischen Klangfarbe auf jedem Instrument durch Feststellung der Obertöne, kurz in ihrem rein „akustischen Verhalten" rein „naturwissenschaftlich" behandelt, selbst „auf mathematische Formeln" gebracht werden. — Und weiterhin wäre dann, in durchaus entsprechender „intellektueller Einstellung", ihre „Geschichte", ihr rein historisches Schicksal zu beschreiben.

Dieselbe Melodie kann nun aber auch als ein aus einem rein menschlichen innerseelischen Gefühle heraus gemachtes Gebilde noch jener andersartigen Einstellung unterworfen werden, die sie eben als Hinweis auf diese innerseelische Bewußtseinslage nimmt, aus der heraus sie entstanden ist. Sie kann also hier ebenso auf einen emotionellen seelischen Komplex zurückbezogen werden, wie oben die „Dampfmaschine" auf den ihr zugrundeliegenden intellektuellen Komplex zurückbezogen wurde. Das wissenschaftliche Bemühen wird sich damit dahin richten, anhand der Melodieform die funktionalen Gegebenheiten und Abhängigkeiten dieser innerseelischen Gefühls-Vorgänge zu beobachten und zu beschreiben. Sei es auf Grund direkter Aussagen des Gestalters; sei es auf dem Umwege durch Analogie-Schlüsse aus eigenem seelischen

Verhalten nach vollzogener „Einfühlung" in die Symbolform der Melodie. Man wird etwa aus steilem Aufstieg der Töne auf ein „jauchzendes" Gefühl, aus schleppendem Rhythmus auf gehemmte Stimmungen schließen, objektive Verworrenheiten auf Verworrenheiten des zugrundeliegenden Gefühles, raschestes Jagen der Töne auf eine hetzende Gefühlsgrundlage rückbeziehen; kurz, man wird nach all den zum Teil bereits festgestellten Regeln der „musikalischen Hermeneutik", und bei jeder neu-originellen Melodieform nach neu festzustellenden funktionalen Abhängigkeiten, Rückschlüsse aus der objektiven Formung auf das ihr zugrunde gelegene Gefühl vornehmen. Und diese Einstellung wird, wie der Komponist selbst, völlig von allem rein naturwissenschaftlich-Akustischen absehen und — ohne jede Kenntnis irgendwelcher naturwissenschaftlich-akustischer „Gesetze", völlig innerhalb des „bewußtseinswissenschaftlichen" oder „psychologischen" Umkreises bleibend — dabei imstande sein, jene Gefühle aufzuzeigen, aus denen heraus die „Melodie" entstanden ist.

Diese Betrachtungsweise, die also nicht mehr, wie die reine Kunst-Geschichte, die unmittelbar gegebenen äußeren funktionalen Abhängigkeiten der hierhergehörenden Objekte feststellt, sondern die aus ihnen auf voraufgegangene funktionale Abhängigkeiten des seelisch-Inneren eines lebendigen Bewußtseins zurückschließt, kann, zum Unterschiede von jener ersten Betrachtungsart, als Kunst-Psychologie bezeichnet werden. Sie beschreibt — aber strengstens nur anhand der objektiven Gegebenheiten des Kunstwerkes, also gemäß dem „Erfüllungsprinzipe" — jene Gefühle in ihren Verwicklungen und Lösungen, in ihren Verbundenheiten und Fremdheiten, die den innerseelischen Habitus des gestaltenden Künstlers bildeten. Sie stellt also, theoretisch gefaßt, auf Grund der objektiven Gegebenheiten des Kunstwerkes die subjektiven Gegebenheiten und funktionalen Abhängigkeiten aller jener Elemente fest, die vor und während der Gestaltung des Werkes im Bewußtsein des Künstlers lebendig waren. —

Da nun das objektive Material, nämlich das gegebene Kunstwerk, für die Kunst-Geschichte und für die Kunst-Psychologie das gleiche ist, so muß damit auch für die reine Kunst-Psychologie jene Möglichkeit der Einteilung dieses Materiales in Betrachtungskreise mit verschieden großen „Radien" Geltung besitzen, die für dasselbe Material gegeben war, insoferne es der Behandlung durch die reine Kunst-Geschichte unterworfen wurde. Nur muß hier schärfer

noch, als bereits innerhalb des rein Historischen, darauf geachtet werden, daß kein „metaphysischer" Gesichtspunkt mit herangetragen werde, sowie man von der rein zeitlichen Aneinanderreihung der Kunstwerke zu ihrer Zusammenfassung in relativ geschlossene „Gruppen" übergeht. Diese „Ordnung" nämlich, die sowohl vom Innern her gerechtfertigt scheint, wie auch aus arbeits-ökonomischen Gründen unerläßlich ist, bleibt trotz allem etwas relativ Willkürliches. „Man kann nicht häufig genug betonen, daß die Zusammenfassung von Menschen zu einer Gruppe etwas Subjektives ist, daß die Gruppe nicht als etwas an sich und über den Menschen Bestehendes hypostasiert werden darf, und daß wir nur der Vereinfachung wegen bestimmte gleichartige menschliche Betätigungen gemeinsam betrachten." „Damit ist natürlich nicht gesagt, daß man einer bestimmten Gruppe, die unter der Einwirkung einer bestimmten, sich nur allmählich verändernden Umgebung steht, nicht zu einer bestimmten Zeit bestimmte typische Merkmale zusprechen dürfte, immer unter der Voraussetzung, daß man sich bewußt ist, eine nicht ganz exakte Verallgemeinerung vorzunehmen, und nichts anderes auszusagen, als daß sich die Individuen dieser Gruppe gewissen bestimmten Umgebungsbestandteilen gegenüber in der Regel auf eine bestimmte Art und Weise verhalten" (Ludo Moritz Hartmann, Über historische Entwickelung, 1905, Seite 43 und 50). —

Ist nun aber auch das Material und seine relative Umgrenzung beiden Einstellungen gemeinsam, so wird sofort, sowie man an die Bearbeitung dieses Materiales herangeht, die Arbeitsweise, die „Methode" der Untersuchungen für die Kunst-Psychologie eine völlig andere, als für die Kunst-Geschichte. Das Wesentliche über das Verfahren, in dem die „Rückbeziehungen" aus den objektiven Kunstwerks-Gegebenheiten, besonders aus den „Gefühlssymbolen", auf die diesen zugrundeliegenden Gefühle vorzunehmen sind, ist innerhalb der vielen, in der vorliegenden Abhandlung durchgeführten Bildanalysen so häufig zur Sprache gekommen, daß diese „kunstpsychologische Methode" wohl einigermaßen klar geworden sein dürfte. — Die allgemeinsten, all diesen Einzelfällen zugrundeliegenden seelischen Verhaltungsweisen wären dann noch in einer „psychologischen Ästhetik" zu sammeln, die sich zu ihrer Anwendung in der Kunst-Psychologie, also dem Kunstschaffen und Kunstgenießen gegenüber, so verhalten würde, wie auf der historischen Gegenseite etwa die allgemeinsten „historischen Gesetze" zu ihren Anwendungen bei speziellen geschichtlichen Untersuchungen;

oder so, wie im Umkreise der reinen Naturwissenschaft die Theorie der chemischen Elemente ihrer Anwendung innerhalb eines Teilgebietes der praktischen Geologie gegenübergestellt wurde.

Es kann sich nun auch hier, wie bei allen derartigen Problemen, nicht darum handeln, die Notwendigkeit einer „reinlichen" Scheidung der beiden Einstellungsmöglichkeiten, jener der Kunst-Geschichte und jener der Kunst-Psychologie in der Wirklichkeit wissenschaftlicher Forschung behaupten zu wollen. Die den „idealen Prozeß" konstruierende Theorie wird vielleicht zur Organisation der wissenschaftlichen Arbeit helfen, wird damit vielleicht die Arbeits-Ökonomie der Forschenden verbessern, und damit wieder die Produktivität der Arbeitsleistung heben können; für den Lernenden handelt es sich jedoch immer nur darum, anhand der Einsicht in den „idealen Prozeß" die Tendenz der gerade vorliegenden Darstellung zu erkennen. Denn selbst der exakteste Kunst-„Historiker" wird wohl nicht zumindest an Hinweisen auf psychologisch-Gefühlsmäßiges völlig vorbeigehen wollen; und die Kunst-„Psychologie" wieder wird um so weniger der rein objektiv beschreibenden und feststellenden Kunst-Geschichte entraten können, als diese ihr ja erst ihre Basis gibt. Denn ohne diese objektiv-historischen Grundlagen würde sie nur allzubald wieder in jene fruchtlosen Behauptungen und Konstruktionen der „apriorischen Ästhetik" geraten, die vor der Wirklichkeit des Kunstschaffens und des Kunstgenießens immer wieder versagen. So werden in der „Wirklichkeit", nicht nur der „Natur", sondern auch hier des wissenschaftlichen Betriebes, mehr „Mischformen" als „reine Formen" zu finden sein; gleichwohl wird sich unschwer für jede Untersuchung feststellen lassen, ob sie von sachlich-historischer, oder von seelisch-psychologischer Einstellung ausgeht. —

Die vorliegenden Untersuchungen waren offenbar auf diese zweite, die kunstpsychologische Tendenz hin orientiert. Gleichwohl dürften gerade auch sie klar gemacht haben, daß die kunstpsychologischen Analysen durchaus auf das gleiche Material angewiesen sind, das auch von der Kunst-Geschichte bearbeitet wird. Dabei wird, sowie man das Einzelwerk überschreitet, auch aus arbeits-ökonomischen Gründen, besonders aber, um die Kunstpsychologie vor falschen Schlußfolgerungen zu bewahren, die kunstgeschichtliche Ordnung

und Sichtung des Materiales jener kunstpsychologischen Stellungnahme voraufgehen müssen. Denn da die aufeinanderfolgenden Werke eines Künstlers oder einer oder mehrerer Generationen in einer inneren Entwicklungsfolge entstehen, wird die zeitlich-örtliche Fixierung dann eine wesentliche Voraussetzung der psychologischen Analyse werden, wenn diese nicht bloß das Einzelwerk für sich betrachtet, sondern ihr Augenmerk auf das Werden, Ausbilden und Vergehen weiter geltender Gefühlszustände richtet. Wie wichtig für derartig entwicklungs-psychologische Stellungnahme die historisch als richtig gesicherte zeitliche Abfolge einer Kunstwerks-Reihe ist, kann man beispielsweise an allen jenen Fällen ersehen, in denen die Entwicklung einer Formausbildung von den primitiven Anfängen aus über den Höhepunkt bis zu ihrem Verfall verfolgt wird. Da nämlich der aufsteigende Teil eines formalen Entwicklungsbogens zu Bildungen führen kann, die den homolog entsprechenden Bildungen des absteigenden Teiles oft verblüffend ähnlich sind, würde man, ohne vorherige zeitliche Bindung, häufig nicht in der Lage sein, eine Adgenerationsform von einer Degenerationsform zu unterscheiden; und man würde daraufhin in diesen und in vielen anderen Fällen, eine seelische „Entwicklung" konstruieren, die in Wirklichkeit im entgegengesetzten Sinne verlaufen ist, oder auch gar nicht stattgefunden hat. Denn da die Möglichkeiten innerseelischer Konstellationen, Verwicklungen und Abläufe unbegrenzt und unendlich sind, ist jede „Entwicklung" möglich; welche aber die wirklich gerade vor sich gegangene war, kann eben nur dann aus den der psychologischen Analyse zugrunde gelegten Werken erschlossen werden, wenn diese in ihrer Zugehörigkeit und Abfolge, also in Hinsicht auf die Person, den Ort und die Zeit historisch eindeutig gesichert sind.

Indem wir nun die kunst-geschichtliche Einstellung gänzlich verlassen, wollen wir hier zum Schluß — entsprechend dem Kapitel über die „Theoretischen Grundlagen" am Beginne dieser Untersuchungen — die wichtigsten Tatsachen besprechen, die sich auf Grund der innerhalb des Buches durchgeführten Erörterungen für jene zwei vorgenannten, nur relativ voneinander trennbaren Gebiete ergeben: für die Kunst-Psychologie, als für die auf die

bildenden Künste „angewandte“ psychologische Kunst-Theorie; und für diese „psychologische Ästhetik“ selbst, die als „reine psychologische Kunst-Lehre“ die allgemeinsten Sätze vom weitesten Geltungsumfang und vom geringsten spezialisierten Inhalt zusammenfaßt.

Für das Gebiet der praktisch angewandten Kunst-Psychologie vorerst könnte man fragen, ob sich anhand der durchgeführten Analysen allgemeinere Eigentümlichkeiten der bildkünstlerischen Entwicklung feststellen lassen, die größere oder geringere Teile der fünffachen Stilabfolge von 1780 bis 1910 begleiteten. Und da diese Stilabfolge durch nahezu fünf Generationen und durch sämtliche drei wesentlichen Stilarten, durch den Naturalismus, den Idealismus und den Expressionismus hindurchgeführt hat, würde dabei, je weiter der Geltungsbezirk einer solchen Feststellung reichen würde, auch eine desto größere Wahrscheinlichkeit bestehen, daß sie als übergeordneter Gesichtspunkt auch für andere Entwicklungsperioden Geltung besitzt.

Von den verschiedenen kunstpsychologischen „Gesetzen“, die so mit relativer Gültigkeit gefolgert werden könnten, wollen wir nun hier, als Beispiel für derartige Arbeits-Hypothesen, nur jene weiteste und damit wichtigste Gruppe besprechen, die sich, über alle Generationenfragen und Individualprobleme hinweg, als dauernd in ihnen „wirklicher“ und wirksamer Faktor erwiesen hat: gewisse Arten des Verlaufes der Entwicklung, die — sowohl bei der Entwicklung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten, wie auch bei der mehrerer Stilabfolgen — ständig wiederkehrten.

Wir haben dabei von den möglichen „Entwicklungsgesetzen“ im Texte bloß das Eine der „Stetigkeit der Entwicklung“ bei von Außen her ungestörtem Stilablaufe immer wieder betont. Denn es ist nicht nur das dem menschlichen Bewußtsein Gemäßeste, sondern es hat ja scheinbar auch alleinige Gültigkeit für die besprochenen Generationenabfolgen gehabt. Prüft man aber den Klassizismus näher, oder prüft man jene Künstler, die, wie etwa die Gruppe der „romantischen Klassizisten“ Deutschlands, zum großen Teil ihres Wesens außerhalb der Entwicklung standen, und geht man dann weiterhin auf noch frühere Kunstperioden zurück, so findet man das Gesetz der „Stetigkeit der Entwicklung“ keineswegs immer gewahrt. Fragt man nun allgemein, und sieht die

ganze Geschichte der bildenden Künste auf die überhaupt vorhandenen Verschiedenheiten aller Entwicklungsabläufe hin durch, so findet man drei unterscheidbare Arten, deren wesentliche Gültigkeit dadurch noch besonders glaubhaft wird, daß sich in ganz ähnlichen Abläufen der biologischen Entwicklung lebender Organismen zum Teil Parallelerscheinungen finden.

Die Entwicklung geht nämlich entweder in stetigem Ablaufe vor sich, wo in relativ geschlossenem Kulturkreise bei relativ ständigem, sich nur allmählich veränderndem arteigenem Milieu kein störender Einfluß von Außen her herantritt; oder sie wird durch Widerstände, die von anderen Gemeinschaftsbezirken her wirken, in ihrem stetigen Entwicklungsgange vorerst gehemmt, um sich dann eruptiv ihren freien Entwicklungsweg zu erkämpfen; oder sie wird dadurch, daß ein artfremdes Milieu auf das Kunstschaffen Einfluß gewinnt, in ihrem Verlaufe von Außen her verzerrt und verbogen.

Für diese dritte Möglichkeit der Verzerrung der Entwicklung und des unvorhergesehenen Abbiegens ihres Weges gibt im Gebiete der bildenden Künste etwa das Eindringen der italienischen Renaissance um 1500 nach dem Norden, oder, noch krasser, die Übertragung europäischer Kunstweise des neunzehnten Jahrhunderts nach Ostasien einsichtige Beispiele. In beiden Fällen, in der nordischen Kunst seit 1500, und in der ostasiatischen Kunst nach dem Eindringen des europäischen Naturalismus und Impressionismus, wurde die gesunde Natur bodenständig-stetigen Wachsens und Veränderns durch eine von artfremden Einflüssen her erzwungene „Mutation“ zur Unfruchtbarkeit geführt. Die „neue Gesinnung“ verpflanzte die Künstler gleichsam in ein artfremdes geistiges Milieu, sei es, daß diese in ihren „Lernjahren“, also in den noch bildsamen Werdejahren der Seele, tatsächlich das fremde Einflußland aufsuchten; sei es auch bloß, daß sie sich durch das Umgeben mit den artfremden Werken und durch deren Studium im Heimatlande selbst das fremde Milieu schufen. „Und die äußere Kraft ist eben auch bei der Mutation stets wirksam. Es ist sehr bezeichnend, wie viele Mutationen erstens gerade im Gefolge klimatisch ungewöhnlicher Jahre auftauchen; zweitens an Lebewesen, die in Kultur genommen wurden, in den Zustand der Domestikation und damit in gründlich veränderte Lebenslage gerieten; drittens an Organismen, die aus ihrem Vaterlande verschleppt und in einer neuen Heimat verwildert sind; viertens an solchen, die willkürlich des

Experimentes halber veränderten Bedingungen ausgesetzt werden" (Paul Kammerer, Allgemeine Biologie, 1915, Seite 294). Die Parallelität der geistigen mit der organisch-biologischen Entwicklung scheint es, nicht nur in diesem Falle, zu ermöglichen, mit den dort bereits gewonnenen Ergebnissen auch geistige Probleme in ziemlich weitem Umfange zu klären, ohne beim Gebietswechsel den „Standpunkt", die allgemeinen Grundauffassungen ändern zu müssen. „Im gleichartigen Bestande einer Tier- oder Pflanzenrasse treten bisweilen mit einem Male wenige oder viele Exemplare auf, die eines oder mehrere, anscheinend ganz neue, wenigstens hier noch nie gesehene Merkmale zeigen. Solche Exemplare heißen Mutanten, die abweichenden Merkmale Mutationen, auch diskontinuierliche Sprungvariationen." „Da die veränderten Lebensbedingungen immer auf einen ganzen Bestand von Individuen gleichzeitig und gleichsinnig einwirken, so wird jener Moment des „Umschnappens" ebenfalls bei vielen oder allen gleichzeitig eintreten, so daß der Mutationsprozeß dadurch nicht sowohl einen periodischen, als auch gleichsam epidemischen Charakter annimmt" (Kammerer, Seite 293 und 294). Diesen „epidemischen" Charakter zeigte nicht nur die abrupte Formveränderung, die mit dem Eindringen der italienischen Renaissance nach dem Norden um 1500 einsetzte; auch die erste der in den vorliegenden Untersuchungen behandelten Stilabfolgen bedeutet eine derartige „diskontinuierliche Sprungvariation". Wir haben sie im Texte nicht ausführlicher behandeln können, weil die Stelle dieser Unstetigkeit knapp vor jenem Zeitraume liegt, mit dem wir unsere Untersuchungen begonnen haben, nämlich beim Wechsel vom Rokoko zum Klassizismus. Dem Rokoko eigneten als wesentliche Gefühlskomponenten Bewegtheit und Feinheit. Während nun beim stetigen Stilwechsel als Folge der Reiz-Ermüdung die Bewegtheit — die bereits seit der machtvollen Bewegtheit des Barock Stilelement gewesen war — verschwindet und einem Ruhegefühl weicht, wird die Feinheit als stetig verbindendes Element mit in die nächste Stilphase hinübergenommen. So tritt an die Stelle der bewegten Feinheit des Rokoko die feine Ruhe des Louis-seize-Stiles und dann des Empire. Diese beiden Stilphasen der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts bilden die stetige Fortentwicklung des Rokoko-Stiles. Doch von „äußeren Kräften" her, das heißt aus Gründen, die von Bezirken herkamen, die außerhalb des rein ästhetischen Bereiches lagen, — die zum wesentlichen Teile aus jener allgemeinen geistigen Einstellung auf die

„Antike" stammten, die wir beim deutschen Klassizismus geschildert haben — wurde diese stetige Fortführung des Rokoko, nämlich das Empire, in die untergeordneten Bezirke der Mode und gewisser Teilgebiete des Kunstgewerbes zurückgedrängt, während die „offizielle Kunst" das groß-pompöse und ruhig abgestellte Gefühl des „echten Klassizismus" pflegte. So zeigt sich in den offiziellen Bildwerken beim Übergange von der „bewegten Feinheit" des Rokoko in die „ruhige Größe" des Klassizismus, infolge des gänzlichen Fehlens einer „gemeinsamen Eigenschaft", eines gemeinsamen Merkmales als stetig verbindenden Stilelementes, eine typische „diskontinuierliche Sprungvariation", eine echte „Totalmutation", wie die Biologie eine derartige „Veränderung des ganzen Aussehens eines Lebewesens" nennt. Und so ist immer dann ein derartiger Bruch der stetigen Entwicklung zu konstatieren, wenn seelische „Organismen aus ihrem Vaterlande in eine neue Heimat verschleppt" werden; oder wenn, wie dies in der Kunstgeschichte häufiger der Fall ist, die leichte Beweglichkeit und damit die Beförderungstauglichkeit vieler Kunstwerke, sowie die Möglichkeit literarischer Propagierung imstande sind, in umgekehrtem Verfahren die „neue Heimat" an und um die „Organismen" zu „verschleppen", und so um die gestaltenden Künstler durch fremde Gesinnung und fremde Formgepflogenheiten ein artfremdes Milieu künstlich zu schaffen. —

So wie in diesen Fällen die stetig-gesunde Entwicklung durch die Schaffung eines artfremden geistigen Milieus gestört wird, so kommt es zur zweiten der oben angeführten drei Möglichkeiten, zum eruptiv-revolutionären Vorstoß, wenn die stetige Entwicklung innerhalb des arteigenen Milieus durch äußere Beeinflussungen gehemmt wird, die aus nichtkünstlerischen Bezirken in den ästhetischen Bereich eingreifen. Diese Hemmungen sind meist sozialer Natur. Sie stammen teils von der seelischen Trägheit der großen Mehrzahl, die, besonders wenn sie religiös gebunden ist, die Künstler zum Weiterschleppen überlieferter Formungen veranlaßt, weil sie in ihrem inneren Beharrungsvermögen ständig immer wieder den gleichen Darstellungstypus, etwa des „Christus", fordert, an dem sie seit ihrer Kindheit ihr religiöses Gefühl gepflegt hat; zum größeren und weitaus folgenschwereren Grade wird die stetige Entwicklung aber häufig — da ja die große Menge fast niemals als „Auftraggeber" in Betracht kommt — durch die aktive Machtentfaltung herrschender Klassen gehemmt, die in konservativer Weise die Pflege der traditionell überlieferten Formgebungen von

den Künstlern auch dann noch weiter erzwingen, wenn durch soziologische Veränderungen eine neue Schicht, und mit ihr neue Gefühle, in den Kulturbereich eintreten. In diesem Falle sammeln sich — und dies gilt eben nicht nur für den politisch-sozialen, sondern auch für den ästhetischen Bezirk — die stetig neu werdenden, aber an ihrer Auswirkung gehinderten Gefühlskräfte wie in einem Staubecken, dem die Schleußen fehlen, zu immer stärkerer innerer Spannung. So lange die Hemmungen halten, weil der Gegendruck von Außen, auf irgendwelche Machtposition gestützt, noch stärker ist, als der Summendruck der Veränderungs-Elemente von Innen, so lange stagniert die Entwicklung; und sie kann, bei länger währender Entwicklungshinderung, auch völlig absterben. Wenn aber die inneren Spannkräfte gleichsam Zelle nach Zelle, die keinen freien Wirkensraum finden, so lange stetig in sich selbst angesetzt haben, bis deren Sprengkraft die Hemmungs-Widerstände überwiegt: dann schaffen sich die immanenten Kräfte gewaltsam Bahn, zerschlagen die Hindernisse, sprengen die bisherigen Bindungen, und gehen im Rapidesten der plötzlich frei werdenden Energien, in gewaltsamer „Revolution" ihre alt-gewollten, neu-gekonnten Wege.

Derartigen revolutionär-neuen Stilen fehlen dann begreiflicherweise oft alle verbindenden Elemente stetiger Abfolge aus dem Vorhergehenden. Denn einerseits pflegt ein derartig emporschlagender neuer Stil meist in bewußtem Kampf-Gegensatze zu dem alten Stile zu stehen, und deshalb schon von dieser Kampfstellung aus dessen Formgepflogenheiten absichtlich zu vermeiden und mit den Gegengefühlen und Gegenformen zu befehden; andererseits ist jene Stetigkeits-Periode, die auch hier für organisch-gesunde Ergebnisse angenommen werden muß, eben durch die Hemmungs-Periode in das Innere der Künstler gezwungen worden. Hier baut sich, vom Halbbewußten her, allmählich die neue Gesinnung aus, gewinnt in ihren Phantasiebildungen immer mehr Mut zu fortschreitender Veränderung, steigert — wie im politisch-Sozialen — gerade im inneren Widerstreiten gegen die Machthemmungen andauernd ihre Forderungen, und tritt dann, nach der innerlich erledigten Reifungsperiode stetigen Werdens, plötzlich als scheinbar allem Bisherigen vom innersten Wesen her Fremdes und Feindliches eruptiv zutage.

Sucht man nach der biologischen Parallele, so findet man vorerst wohl „Entwicklungs-Hemmungen" — „Epistasen" — in reicher Zahl. Sie werden

teils durch art-ungewohnte Faktoren des äußeren Milieus hervorgerufen, durch Abweichungen von der „normalen“ Ernährung, Temperatur oder Feuchtigkeit; teils gehen sie auf ungewöhnliche innere Sekretionen verschiedener drüsiger Organe zurück. Doch erweist sich hier ein anscheinend wesentlicher Unterschied zu den geistigen Entwicklungen. Innerhalb des Organischen führen nämlich derartige Entwicklungshemmungen nicht zu „Revolutionen“, sondern teils zum Stillstand und zum relativen Absterben der treibenden organischen Kräfte, zu den sogenannten „Kümmerformen“ oder „Hungerformen“ der Organismen, die diese auf einem früheren Entwicklungsstadium festhalten; teils werden, durch das gestörte Gleichgewicht der „normalen Abstimmung“ der inneren Sekretion, Abweichungen im „Ebenmaß“ der Ausbildung des Organismus hervorgerufen. Nirgends aber innerhalb des Organischen scheint jener im Geistigen bestehende Vorgang möglich: daß sich Kräfte vorerst hinter einer sperrenden Wand zu immer stärkerem Drucke sammeln, nach Außen hin scheinbar stagnieren, dabei in sich den Entwicklungsprozeß fortsetzen; dann, vorbrechend, unter wesentlichen Zerstörungen des Bestehenden eine große Wegstrecke der Entwicklung in erhöhtem Tempo zurücklegen; um schließlich aber unter Erschöpfungs-Erscheinungen wiederum, allerdings eine geringere, als die vorgestürmte Wegstrecke, zurückzusinken. Die „Ungesundheit“, das „Unnatürliche“ aller Zustände, die zu geistigen oder sozialen „Revolutionen“ treiben, scheint damit sein biologisches „Bild“ zu finden. Denn hier, im Umkreis des organisch-Biologischen, wird durch das Fehlen „revolutionärer Entwicklungen“ bewiesen, daß eben alle von Außen her wirkenden Entwicklungs-Hemmungen „widernatürliche“ Zustände sind. Und vielfach liegen ja auch im Gebiete des Geistigen die Beispiele zur Hand, bei denen ein überstarker Druck die seelischen Entwicklungen nicht nur hemmte, sondern sich eben als so überstark erwies, daß er auch Revolutionen zu verhindern vermochte; und so zu geistigen „Kümmerformen“ führte. So dürften sich wohl der seelische Habitus sowohl etwa eines süddeutschen katholischen Bauern, der jahrhundertelang unter dem geistigen Druck der katholischen Kirche stand, wie etwa auch jener eines polnischen Landarbeiters, der sich unter dem wirtschaftlichen Druck nicht gemäß und gleichschrittig zu dem weiteren Milieu, in dem er wohnte, zu entwickeln vermochte, ohne weiteres als seelische „Kümmerformen“ bezeichnen lassen. Nur dort also, wo zwar ein Druck von Außen die inner-

seelische Entwicklung zu hemmen bestrebt ist, gleichwohl aber nicht genügende Stärke besitzt, um die geistigen Spannkräfte völlig abzutöten, kann es zu sozialen oder künstlerischen „Revolutionen", zum plötzlich-eruptiven Freiwerden stetig in sich „über-spannter" Gesinnungen kommen.

Gerade deshalb nun, weil innerhalb des Geistigen der von Außen her wirkende entwicklungshemmende Druck der Kirche und der politisch herrschenden Oberschicht seit dem Renaissance- und Reformations-Zeitalter immer mehr einer relativen Freiheit des Denkens und des Fühlens gewichen ist, sind derartige künstlerische Revolutionen in der Vergangenheit häufiger gewesen, als in den letzten vier Jahrhunderten. Denn im Mittelalter übte die soziale Obrigkeit und die kirchliche Aufsicht einen weitaus stärkeren Zwang auf die geistigen Kräfte der Gemeinschaft aus, als in der neueren Zeit, wo die durch die Reformation und durch die Aufklärung erschütterte kirchliche Hierarchie, und die durch die kapitalistische Entwicklung vom Geistigen ab und fast durchaus ins Wirtschaftliche orientierten herrschenden Schichten ihre Machtstellung der geistigen Entwicklung gegenüber immer mehr verloren haben. Deshalb sind wir auch auf dem Entwicklungswege durch das neunzehnte Jahrhundert keiner künstlerischen „Revolution" begegnet. In der Vergangenheit aber finden sich deren mehrere. Das in seinen Folgen weitestreichende Beispiel einer derartigen „revolutionären Kunstentwicklung" kann für den europäischen Kulturkreis wohl die bereits öfters erwähnte Gefühls-Emanzipation des neu gewordenen städtischen Bürgertums im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert bieten. Die Geistlichkeit, die ja ihrem inneren Wesen nach konservative Gesinnung pflegen muß, sowie die infolge der wachsenden Macht der Städte vom Raubrittertum zum Turnierrittertum degenerierte Oberschicht erzwangen eine Weiterpflege der höchst kultivierten und bis zum Feinsten der Formen und der Farben hin sublimierten gotischen Gestaltungsweise, als längst in den Städten ein neues Geschlecht herangewachsen war, das, durchaus anderen Blutes und anderer Gesinnung, von seinem Aufstiege her das Gefühl noch völlig ungebrochener und ursprünglicher Kraft mitbrachte. Da nun die allmähliche und stetige Überführung der alten formalen Gestaltungsweise in den neuen Gefühlskreis eben durch jene beiden politischen Mächte des Rittertums und der Geistlichkeit von Außen her gehemmt wurde, sammelten sich im Bürgertum die neuen Kräfte zu immer größerer Spannung an, bis sie in den

künstlerischen Bewegungen, die in Italien von Giotto, Masaccio und Donatello, im Norden von Hubert van Eyck, dem Meister von Flémalle, Konrad Witz und Hans Multscher getragen wurden, revolutionär nach Außen brachen. Nun aber wurden, in stärkstem Gegensatze zu den bisherigen fein-gotischen Gefühlen und Formen, die kräftigsten und derbsten Bildungen, zuweilen selbst brutale Fassungen erstellt, die, als Träger für die Gesinnung dieser neuen Kulturschicht, des derb-gesunden Bürgertumes, jenes dem Vorhergehenden revolutionär widersprechende Endgefühl trugen, das sich gegen die von Außen her aufgezwungenen Entwicklungshemmungen so lange stetig verstärkt hatte, bis es als krasser Widerschlag gegen alles Vorhandene abrupt vorbrach.

Kann so die Stetigkeit seelischer Entwicklungen zuweilen kraß unterbrochen werden, so zeigen die Folgen derartiger Revolutionen in allen Fällen, daß dies nicht ungestraft geschieht. Immer noch haben, soweit wir die Kulturgeschichte überblicken, die Revolutionen der gewaltsamen Befreiung gehemmter Energien, sei es auf politisch-sozialem oder auf künstlerischem Gebiete, zu Rückschlägen, zu Reaktionen geführt. Nicht daß dabei die Revolutionen ohne jedes positive Ergebnis geblieben wären. Denn die auf gewaltsamen Umsturz folgenden Rückführungen gehen niemals bis zum ursprünglichen Ausgangspunkte zurück. Ein Teil der Ergebnisse bleibt. So zeigt ja auch die Spätgotik Botticellis oder Rogers van der Weyden oder Schongauers doch nicht mehr jenes so leergelaufene, degeneriert-liebliche, oft selbst banal-schönlinige Gefühl, das die dekadente Hochgotik gegeben hatte. Dennoch aber bleibt bei einem durch vorhergegangene Hemmung der stetigen Entwicklung hervorgerufenen revolutionären Fortschreiten die durchschnittliche Entwicklungsgeschwindigkeit gegenüber jener bei stetig-ungehemmtem, gesundem Entwicklungsablaufe weit zurück. Und dieses Fehlen der Entwicklungs-Hemmungen, und damit der sie durchbrechenden „Revolutionen“ mag — neben dem gesteigerten Lebenstempo — mit ein Grund dafür sein, daß das neunzehnte Jahrhundert den Reichtum und die Kraft besaß, seit der heroischen Romantik, von der an wir die lückenlose Stetigkeit der Entwicklung durch die mannigfachsten Übergänge hindurch beobachten konnten, in jeder Generation eine neue Stilstufe auszubilden. —

Dieser stetig-gesunde seelische Entwicklungsablauf ist es nun, der wiederum die größte Ähnlichkeit mit stetig ablaufender biologischer Entwicklung alles

Organischen zeigt. Ob aus dem Samenkorn durch langsam stetigstes Wachsen der Baum, ob aus dem befruchteten Laich des Frosches in langsamster Stetigkeit und durch alle Zwischenstadien hindurch das fertig ausgebildete Lebewesen wird, ob das Menschenkind im leisesten Zellenbau zum Jungen, zum Jüngling, zum Manne, zum Greis wechselt: immer verläuft der Entwicklungsprozeß in stetiger Überführung unmittelbar benachbarter Stadien. Mag im mikroskopisch Kleinsten der physikalischen und chemischen Vorgänge innerhalb der physiologischen Prozesse auch die „Quantentheorie“ Plancks zu Recht bestehen, und so die Mannigfaltigkeit der Elementarvorgänge kein Kontinuum, sondern ein Netzwerk bilden: die Stetigkeit des allgemeinen organischen Naturgeschehens im Großen, im Übermikroskopischen, bleibt für den Eindruck durchaus gewahrt. Wo sich also Organisches oder Seelisches in gemäßem, arteigenem Milieu ungestört entwickeln kann, da verläuft die Entwicklung im langsamsten Umbau innerlicher Stetigkeit, indem sie durch leiseste Variierung der Formungen, über alle Zwischenstufen und Zwischenstadien hinweg, die neue Gestaltung gesund und zeugungskräftig erreicht. Und so wird von den drei Möglichkeiten kultureller Entwicklung, der Evolution, der Revolution und der Mutation, die erste, die stetig-evolutionäre, die gesundeste, zukunftsreichste, und damit auf allen Gebieten die in erster Linie zu erstrebende.

Diese stetige Entwicklung dürfte wohl, so weit sie bildkünstlerischen Stilablauf betrifft, durch die vorliegenden Untersuchungen, sowohl auf dem Gruppen-Wege von der Romantik bis zur Moderne, wie auch auf so manchem Einzelwege eines Künstlers von seinen Frühwerken zu seinen Spätbildern, in ihrem Wesen durchaus geklärt worden sein. Und es sind dort so mannigfache Beispiele für sie gebracht worden, daß sich hier das Herausschälen eines Exempels wohl erübrigt. —

Soll aber nun von hier aus nicht wieder ein „metaphysisches“ Element in die Betrachtung Eingang zu erlangen versuchen, so bleibt noch ein Wesentliches zu bemerken.

Es mag dem rückschauenden Blick so erscheinen, und es mag ihm so erscheinen „müssen“, als ob diese Stetigkeit der Entwicklung insoferne etwas Zwanghaftes, „Übernatürliches“ wäre, als sie sich so, und gerade nur so, wie sie sich abrollte, unter allen Umständen auch hätte abrollen „müssen“.

Die Ansicht kann aber keineswegs festgehalten werden. Denn der „Zufall“ spielt im historischen Geschehen eine weitaus bedeutungsvollere Rolle, als die ichsüchtig-egozentrische Stellungnahme des Menschen heute noch meist zugeben will.

„Wenn es richtig wäre, daß die Geschichte der Menschen aus dem übrigen Naturgeschehen derart herausgehoben werden könnte, daß sie gleichsam als ein isoliertes physikalisches System betrachtet werden könnte, müßten in ihr nachgewiesene Gesetze ausnahmslos exakt wirken; da dies aber nicht der Fall ist, da vielmehr der Inhalt der Geschichte beständigen Veränderungen, deren Gesamtheit wir eben Entwicklung nennen, unterworfen ist, wirken Faktoren auf die historischen Vorgänge ein, welche nicht durch die Handlungen der Menschen, sondern von der äußeren Natur hervorgerufen sind, und die daher vom Standpunkte der Menschen aus als Zufall erscheinen“ (Ludo Moritz Hartmann, Über historische Entwicklung, 1905, Seite 15).

Aus diesem Grunde kann das „Gesetz der Stetigkeit“ jeder von Außen her ungestörten Entwicklung auch nur im Allgemeinsten aufgestellt werden. Im Weitesten seines Sinnes, der der einzelnen Entwicklung keinerlei bestimmten Inhalt gibt. Nur, d a ß sie stetig vor sich geht, kann behauptet werden; es ist jedoch niemals vorherzusagen, w e l c h e E l e m e n t e innerhalb dieser Stetigkeit die Überführung Eines Stadiums in das Nächste vermitteln werden, noch welche Gesinnung schließlich das Endresultat zeigen wird. Denn die einzelne Stilphase hat eine ganze Anzahl „freier Eigenschaften“. Sie bietet sich der Betrachtung so, wie der Wurzelstock einer Pflanze, der einerseits mit seinem Hauptstück das gerade vorliegende Gebilde trägt und nährt; der aber andererseits vielfache Verästelungen nach allen Seiten schickt. W e l c h e E i n e dieser Verästelungen nun gerade zufälligerweise so günstig gelagert ist, daß aus ihr ein Ableger ersteht, welches von den tausend Samenkörnern eines Baumes nun gerade so günstig zu Boden sinkt, daß es diesen Boden auch fassen kann: das bleibt infolge der menschlich-beschränkten Einsicht in die so tausendfach verschlungenen funktionalen Abhängigkeiten der so vielfachen äußeren Komponenten für unsere Beobachtung durchaus dem „Zufall“ überlassen. So sahen wir etwa aus der groß-bewegten Romantik des Delacroix von den vielen vorhandenen Elementen gerade das n a t u r a l i s t i s c h e als Ableger für Zukünftiges Boden fassen, und über Millet auf Courbet führen; es war wohl durch die

Bereitschaft der ganzen Zeit für soziale Ideen aufgenommen, befruchtet und gefördert worden. Suchen wir jedoch in der Vergangenheit einen Stil, der dem der heroischen Romantik im Wesentlichen ähnelte, nehmen wir etwa das Barock, das im Allgemeinen in durchaus gleicher Weise wie die heroische Romantik rauschhafte Gefühle mit naturalistischen Einschlägen in Formen großer Bewegtheit faßte: so sehen wir hier auf die große, intensiviert-naturalistische Bewegtheit des Barock die klein-feine Bewegtheit des Rokoko folgen. Hier wurde also als gemeinsam-verbindendes Stilelement die Bewegtheit in die neue Phase mitgenommen und vermittelte die Stetigkeit der Entwicklung; im neunzehnten Jahrhundert wurde aus der groß-bewegten, intensiviert-naturalistischen Romantik das naturalistische Element fruchtbar und zur stetigen Überführung benutzt. Und in beiden Fällen sind bei dieser Auswahl wohl „Zufälligkeiten" des weitesten sozialen und geistigen Milieus wirksam gewesen.

Allerdings kann kein Denkender daran zweifeln, daß auch derartige Verschiedenheiten der Stilabfolge letzten Endes zwangläufig, „determiniert" sind. Doch wir nennen ja eben „Zufall" im bewußtseinswissenschaftlichen Sinne — denn im naturwissenschaftlichen Sinne gibt es ja keinen Zufall — jene „historische" Konstellation, in der bisher disparat verlaufene Kausalitätsreihen, deren Einzelabläufe wir nicht übersehen können, oder zumindest bis zum Zeitpunkte der Aufeinanderwirkung nicht übersehen haben, durch Kreuzung oder durch Ineinanderlaufen aufeinander zu wirken beginnen.

In diesem Sinne also gibt das „Gesetz der Stetigkeit der Entwicklung" — das in überschauendster Weise zuerst von Alfred Vierkandt in seinem Buche „Die Stetigkeit im Kulturwandel" (1908) aufgestellt wurde — auch innerhalb der Kunstpsychologie ein Weitestes der Orientierung, das von Fall zu Fall mit dem jeweiligen Gehalte zu erfüllen ist. —

DAS WESEN DES ÄSTHETISCHEN

Geben diese drei „Entwicklungs-Gesetze", das der evolutionären Stetigkeit und die beiden der revolutionären und der mutativen Unstetigkeit Beispiele für allgemeine Sätze der Kunstpsychologie, also der auf die bildenden Künste angewandten psychologischen Ästhetik, so kann als Beispiel eines Satzes der reinen psychologischen Ästhetik, der Theorien-Lehre alles Ästhetischen

überhaupt, jener allgemeinste Grundsatz gelten, den wir jeglicher Erörterung der vorliegenden Untersuchungen definitorisch vorangestellt haben: jede Isolierung irgendeines Gefühles führt zum ästhetischen Verhalten. —

Die Allgemeingefühle des menschlichen Bewußtseins werden nun in den üblichen psychologischen Einteilungen stets in die drei Gruppen der „ästhetischen", der „religiösen" und der „moralischen" Gefühle geschieden. Soll also unsere obige These ihre Geltung bewahren, so kann die Parallelstellung, die „gleichberechtigte" Nebeneinanderordnung dieser drei Gefühlsgruppen nicht aufrecht erhalten bleiben.

Bevor dies näher erläutert werden kann, muß jedoch erst über die beiden letztgenannten Gefühlsgruppen psychologische Klarheit hergestellt sein.

Das „moralische" Gefühl vorerst gehört überhaupt nicht in diese Gruppe der allgemeinsten menschlichen Gefühle, denn es ist eine seelische „Kümmerform": es stellt das auf den eng umgrenzten Bezirk einer relativ kleinen Gruppe beschränkte „Ethische" dar. Ethische Gefühle wiederum sind ihrem Anlaß nach — und wir haben die Gefühle ja stets anhand ihrer sachlichen „Anlässe" definiert — an ein „Lebendiges" gebunden, mit dessen seelischem oder körperlichem Erleben man „Mit-Gefühl" hat. Die ethischen Ur-Reaktionen sind den meisten Kulturmenschen heute bereits angeboren. Sie sind in weitestem Umfange sozial bedingt, und gelten theoretisch allen Menschen, ja in ziemlich weitem Umkreise auch den Tieren, zuweilen selbst Pflanzen gegenüber. Schränkt man nun diese Tatsachen des Mit-Fühlens auf einen bestimmt umgrenzten Kulturkreis ein, spricht man etwa davon, daß es wohl nicht angängig sei, den Gemeinschafts-Genossen, oder gar bloß den „Klassen-Genossen", zu schädigen oder gar zu töten, daß aber der außerhalb der eigenen Gemeinschaft als „Feind" lebende Mensch wohl getötet oder geschädigt werden dürfe: so gelangt man in Verengung des menschlich-allgemein gültigen „Ethischen" zur „Moral" einer beschränkten Gemeinschaft. — In diesen eigentlichen „moralischen" Bezirk werden dann im Laufe der Kultur mannigfach verschiedene, von Gemeinschaft zu Gemeinschaft wechselnde Konventionen aller Art mit eingeordnet.

In der oben angeführten üblichen Einteilung der „höchsten seelischen Gefühle" in jene „der Kunst, der Religion und der Sittlichkeit" muß also vorerst die letzte, die „moralische" Gruppe durch die durchaus weitere Geltung besitzende „ethische" Gruppe ersetzt werden. —

Fragt man dann weiterhin nach der spezifischen Differenz, die das „religiöse" Gefühl von den anderen Gefühlen definitorisch unterscheidet, so werden wir auch hier — unserer von allem Anfang an durchaus beibehaltenen Stellungnahme gemäß — nicht nach den „immanenten" Merkmalen des religiösen Gefühles suchen, sondern nach der Natur der A n l ä s s e, an denen die religiösen Gefühle zu hängen pflegen. Die ganze Einstellung aller vorhergehenden Untersuchungen hat ja die Gefühle stets an ihren Anlässen orientiert, sie stets durch diese definitorisch gekennzeichnet, und sie stets auch nach diesen — etwa in die Farb-Sinnesgefühle, Sach-Inhaltsgefühle und Form-Allgemeingefühle — gruppenmäßig geschieden. Dazu kommt im besonderen noch, daß einerseits das „religiöse Gefühl" im Laufe der Kulturwandlungen zu einem so komplexen Gebilde geworden ist, daß es keineswegs mit einzelnen, von Jedem wieder anders angegebenen „immanenten Merkmalen" — wie „sich abhängig fühlen", oder „Schutz vor Furcht und Not suchen", oder durch das „mysterium tremendum" und „fascinosum" und die „annihilatio", durch das Erzittern, Geblendetsein und Selbstvernichten — im Ganzen zu fassen ist; und daß andererseits im Laufe der historischen Entwicklung, oder von den wilden Völkern zu den Kulturgemeinschaften, ja selbst schon vom Einzelnen des gleichen Kulturkreises zum Anderen die inhaltlichen Bestimmungsstücke des jedesmaligen „religiösen Gefühles" ins Mannigstfache und fast Unübersehbare wechseln. „Zwischen dem Glauben Luthers, der seinem Herrgott ‚den Sack vor die Tür wirft' und ihn energisch darauf hinweist, daß er nach den gegebenen Verheißungen sein Gebet um die Erhaltung Melanchthons durchaus erhören müsse, wenn man ihm anders noch trauen solle, der dem Teufel mit der Gebärde eines Landsknechts seine vollkommenste Verachtung ausdrückt — und dem Glauben Spinozas, dessen Gott sich zu demjenigen Luthers verhält, ‚wie das Sternbild des Hundes zu dem irdischen bellenden Hund', dessen Leben in Gott gleich ist der Betrachtung des großen vernünftigen Zusammenhangs aller Dinge" (Hermann Ebbinghaus, Abriß der Psychologie, 1908, Seite 166): zwischen derartigen Polen bestehen schon bei Einzelnen, wie erst bei Völkern, die durch ganze Erdteile oder durch Jahrtausende getrennt sind, inhaltliche Spannungen von solcher Weite, daß von einzelnen gefühlsmäßig-inhaltlichen Bestimmungsstücken aus eine eindeutige Definition offensichtlich völlig unmöglich wird.

Läßt man dagegen den jeweilig als spezifisch angesehenen „Inhalt“ des „religiösen Gefühles“ völlig beiseite, und fragt nach dem Wesen, *das allen Anlässen, an denen jemals religiöse Gefühle hingen, gemeinsam ist*, so kann man wohl ein definitorisches Merkmal finden. Dieses Merkmal, das die Anlässe *aller* religiösen Gefühle, seien sie welchen Inhaltes immer und seien sie kindlich-einfachsten oder mystisch-kompliziertesten Wesens, in ihrer Art von allen anderen Gefühlsanlässen abgrenzt, ist: *daß der Anlaß-Träger eines religiösen Gefühles stets ein vom Menschen aus Erfahrungs-Bestandteilen zusammengesetztes Gebilde ist, das zwar außerhalb jeder möglichen Erfahrung bleibt, aber dennoch als wirklich daseiend und existent gesetzt wird.* Die drei wesentlichen Bestimmungsstücke dieser Definition sind dabei: erstens daß es sich um Anlaß-Träger handelt, *die vom Menschen selbst gebildet und erdacht sind*; zweitens daß diese Träger *bewußt als außerhalb jeder wirklichen und möglichen menschlichen Erfahrung stehend* angenommen werden; drittens aber, daß sie *gleichwohl durchaus als „objektiv und wirklich existierend“* geglaubt werden. *Alle* jene Gefühle also, die sich an einen vom Menschen erdachten, doch unerfahrbaren, gleichwohl aber als existent geglaubten Träger knüpfen, gehören in den Umkreis der *religiösen* Gefühle.

Dabei sind dann innerhalb dieser Definition die mannigfachsten und weitesten Unterschiede in den *Inhalten* der religiösen Gefühle möglich und vorhanden.

Am wichtigsten wird für den Kunstbereich dabei die Abgrenzung gegen den weitaus größeren Umkreis aller jener Gefühle, die wir als „*Phantasiegefühle*“ bezeichnen.

Auch hier gibt der Anlaß-Träger des Gefühles in seiner Stellung zum Menschen das definitorische Merkmal. Und er unterscheidet sich vom Träger des religiösen Gefühles nur in *Einer* Hinsicht; und zwar im dritten der vorhin angeführten Bestimmungsstücke. Der Träger eines Phantasiegefühles ist nämlich vorerst in gleicher Weise, wie der des religiösen Gefühles, erstens vom Menschen erdacht, und bleibt zweitens außerhalb jeder möglichen Erfahrung; er wird hier aber *nicht* als „wirklich existent“ gesetzt, wie im religiösen Bezirke, der dieses Merkmal noch aus dem naturalistischen Bereiche mitschleppt.

Bei Phantasiegestaltungen ist sich der Künstler wie der Erlebende bewußt, daß sie „nicht-wirklich“ sind, daß sie auch außerhalb des Erfahrungskreises, in den sie ja nicht gehören, nicht „existieren“, sondern daß sie „erdachte“, eben reine „Phantasiegebilde“ sind. So sind etwa Böcklins Tritonen und Nereiden, oder Gerhart Hauptmanns „Rautendelein“ derartige reine Phantasiegebilde, an denen spezifische Phantasiegefühle hängen. Sie stehen als erdachte Gebilde in ihrer vom Menschen „erfundenen“ Gestaltung außerhalb jeder möglichen Erfahrung; doch ihre wirkliche Existenz wird auch von Böcklin oder Hauptmann keineswegs behauptet. Im Gegensatz hierzu sind für den gläubigen Christen die von ihm erdachten Figuren Gottes, des Christus und der Maria, ebenso wie für den gläubigen Wilden sein von ihm erdachter „Götze“: wirklich existente Wesen, die nur Zeit dieses Lebens außerhalb des möglichen und wirklichen Erfahrungskreises bleiben; und damit werden die an ihnen hängenden Gefühle, im Unterschied zu jenen Phantasiegefühlen, zu echt religiösen. Denn jene „verzückten“ Gläubigen, die die religiösen Gebilde „wirklich“ zu erleben vermeinten, sind schon nach ihrer verschwindenden Minderzahl, dann aber auch als „krankhafte Anomalien“ aus der allgemeinen Betrachtung auszuscheiden.

Daß dabei der Umkreis dessen, was von den vom Menschen erdachten Gebilden als außerhalb der Erfahrung „wirklich existierend“, und was als bloß „erdichtet“ gilt, von Kulturkreis zu Kulturkreis, von Kulturschicht zu Kulturschicht, ja selbst von Mensch zu Mensch mannigfach wechselt, erweisen die Tatsachen. — Für jenen „naiven“ Bauern des Riesengebirges etwa, der den „Rübezahl“ überhaupt nicht für ein „Phantasiegebilde“ hält, sondern der glaubt, daß er ihm als einem „großen Gewaltigen“ wohl einmal begegnen könne, verliert die Figur völlig ihr „erdichtetes“ Gepräge, kann weder für religiöse, noch für Phantasiegefühle mehr Anlaß werden, sondern wird zu einem einfachen Natur-Inhalt, wie alle anderen Natur-Inhalte auch; und die an ihr hängenden Gefühle werden damit zu Gefühlen des naturalistischen Erlebens, wie etwa die Furcht- und Respektgefühle vor irgendeinem anderen mächtigen „Herrscher“. — Für jenen „aufgeklärten“ Bauern des Riesengebirges dann, der an den „Rübezahl“ nicht „glaubt“, ihn als eine „erdachte“ Figur auffaßt und seine Existenz auch jenseits jeder Erfahrung für unmöglich hält, wird er zu einem echten „Phantasie-Gebilde“ der Sage oder des Märchens; und die durch diese Figur,

ihre Taten und Schicksale vermittelten Gefühle werden zu echten „Phantasie-Gefühlen“. — Jenem dritten „gläubigen“ Bauern aber schließlich, der den „Rübezahl“ wohl für wirklich existent hält, gleichwohl aber überzeugt ist, daß er ihm nie begegnen werde und nie begegnen könne, da er zwar bestimmt als wirkliches Wesen, jedoch außerhalb jeder möglichen Erfahrung existiere, dem wird aus dem „Bergherrn“ des Ersten und aus der „Märchenfigur“ des Zweiten ein „Heiliger“, der sich in nichts Wesentlichem von irgendeinem anderen Heiligen der katholischen Kirche unterscheidet; und die nun an dieser Figur als Anlaß-Träger hängenden Gefühle sind damit zu echt-religiösen geworden. Genau so, wie ja auch in der Entwicklung des Einzelnen das echt religiöse Gefühl erst dann lebendig wird, wenn er nicht derart an „Gott“ glaubt, daß er es dabei, wie ja kleine Kinder zumeist, für durchaus möglich hält, diesem „großen Onkel“ auch einmal vielleicht in Person zu begegnen; sondern wenn er, heranwachsend, mit dem Glauben von dem Wirklich-Sein Gottes gleichzeitig auch die Überzeugung verbindet, daß ihm dieser Gott innerhalb dieses Lebens immer jenseits jeder wirklichen Erfahrung bleiben werde; bis er etwa dann, durch Erfahrungen bereichert, das Merkmal der über-irdischen Existenz tilgt, die Gestalt „Gottes“ damit zu einem Phantasiegebilde wird, und so die ihr anhängenden, ursprünglich naturalistischen, dann religiösen Gefühle zu reinen Phantasiegefühlen werden. —

Daß religiöse Einstellung für die Kunst außerordentlich fruchtbar werden muß, ist nach alledem klar. Denn es werden im Menschen die stärksten Gemütsbewegungen lebendig, wenn er einerseits alle positiven Eigenschaften, die ihm selbst nur in beschränktem Maße und nur in relativer Unvollkommenheit eignen, ins Vollkommene und Unbeschränkte weiten kann, wenn er sich also ein all-wissendes, daher alle Ursachen und alle Zwecke kennendes, alle Rätsel und alle Zweifel lösendes, dann gleichzeitig noch all-gütiges und all-gegenwärtiges Wesen zu „erdenken“ und, als seinen „Freund“ und zu ständiger Hilfeleistung Bereiten, auch als „wirklich“ zu glauben vermag; und wenn er andererseits alles Leiden dieser Erde negieren, und jenem hilfsbereiten Wesen — und, als dessen treuem Gefolgsmann, nach dem irdischen Tode auch sich selbst — ewiges Wohlergehen, ewige Gesundheit, ewiges Leben, „Un-Sterblichkeit“ zuschreiben kann. So werden im Religiösen die stärksten Wunsch-Phantasien des Menschen lebendig, werden immer neu gerufen und gepflegt, und geben

so, in wahrhaft und innerlich religiösen Zeiten, als reichster Gefühls-Komplex einen Quellboden für fruchtbarste künstlerische Gestaltung.

Diese einerseits also völlig un-intellektuelle, rein gefühlsmäßige, andererseits aber gleichwohl an eine ganz bestimmte Gruppe von Anlaß-Trägern einseitig gebundene Orientierung alles Religiösen verschuldet es aber nun auch, daß die Willensentschlüsse religiöser Zeiten und Menschen so häufig rein aus dieser so beschränkten Sphäre heraus erfolgten und erfolgen. Sowohl alle intellektuellen Vernunfts-Überlegungen wie auch alle nicht-religiösen, an irgendwelchen anderen Trägern hängenden Gefühle — etwa die auf Mit-Gefühl mit menschlichen Trägern beruhenden — wurden völlig zurückgedrängt, und dadurch so viel gräßliches Elend und bösestes Unrecht, so viel Blut und Leiden über die Menschheit gebracht. Denn die Aufstellung eines überirdischen, übermenschlichen, gleichwohl aber „existenten“ Wesens, das also mehr geliebt, mehr geachtet und beachtet werden muß, als der Neben-Mensch selbst, rechtfertigt dann in der Folge alle nur erdenkbaren Verbrechen des Menschen gegen den Mitmenschen, wenn sie nur „im Dienste“ jenes „Höchsten“ begangen werden. Wenn nicht der Mensch dem Menschen Gott ist, dann muß eben der Mensch dem Menschen zum Wolfe werden: in zwingend innerer Konsequenz. Und daß dennoch und gleichwohl alles „Religiöse“ der Kunst stets eine gute Mutter war, erweist nur, daß eben auch hier, wie in manchen anderen Fällen, künstlerisch fruchtbar zu werden vermag, was vor menschlich-vernünftiger Einsicht oder vor höherem ethischem Fühlen auch nicht irgendwie gerechtfertigt werden kann. Denn was vom Standpunkte des aufgeklärten Relativismus, also von jener Weltanschauung aus, die ihre Ansichten und Grundsätze durch unvoreingenommene Anpassung der Gedanken an die Tatsachen gewinnt, gegen die Religion als „Weltanschauung“ gesagt werden muß und schon so oft gesagt worden ist, das ist, daß sie eben keine andere spezifisch-eigene und dabei positive Kulturleistung aufzuweisen hat, als einzig und allein die Befruchtung der künstlerischen Produktivität. Da dieser Leistung aber vorerst auf der anderen Seite so vielfache Schäden gegenüberstehen, alle Kämpfe und alle Leiden aller religiösen Kriege und Streitigkeiten, von den ganze Völker verderbenden und ganze Länder verheerenden der Vergangenheit an, bis zur Zwietracht und dem Leid, das religiöse Einstellung noch heute so häufig in den engsten Bezirk rein menschlicher Verbundenheiten trägt; und

da zudem die künstlerische Produktivität alles bisher Religiösen auch erhalten bliebe, wenn es als Märchen und Sage, also als reine Phantasie-Gestaltung weiter bestände: so kann Religion als Weltanschauung von weiterem Kulturstandpunkte aus keine Rechtfertigung erlangen. Ihr Dasein und Bestehen ist nur Ein Beispiel mehr für die Tatsache, daß, so wie im Bezirke der objektiven Gegebenheiten dieser Welt, der Dinge und der Vorgänge des „naturwissenschaftlichen" Bezirkes, keineswegs Alles, was ist, auch in menschlichem Sinne „vernünftig" ist; in gleicher Weise auch im Bezirke des „bewußtseinswissenschaftlich"-Seelischen so manche Vorhandenheiten existieren, die keineswegs „wertvoll", ja, die alles eher als menschenwürdig sind. —

Während es nun „ethisch-negative" Gefühle — und damit auch Kunstwerke, die aus derartigen Gefühlen entstanden sind — wohl gibt, und zwar als jene Gefühle, die ein „unethischer" Mensch anhand der Leiden eines Mitmenschen erlebt — wenn er etwa als „seelischer Sadist" das Leiden eines Anderen als „lustvoll", Förderungen des Anderen aber als für sich selbst „leidvoll" mit-empfindet —: gibt es keine „irreligiösen Gefühle", da ja das „Nicht-Setzen" von „nicht-erfahrbaren Gegebenheiten menschlicher Phantasietätigkeit außerhalb jeglicher Erfahrung" durch die doppelte Negation jeden Gefühls-Träger, und damit jedes daran hängende Gefühl überhaupt aufhebt. Es kann demgemäß also auch keine „irreligiösen Kunstwerke" geben. Wohl aber völlig „irreligiöse Menschen", die — als Erwachsene — ein religiöses Gefühl nicht mehr kennen, und von sich selbst aus auch gar nicht mehr erleben können, da sie nicht imstande sind, seine Voraussetzung zu erfüllen: eben das Wirklich-Sein vom Menschen erdachter Dinge außerhalb jeder möglichen Erfahrung auch nur vorzustellen. —

Um nun das Wesen des religiösen Gefühles völlig zu klären, sei noch die allem Religiösen durchaus entgegengesetzte Stellungnahme kurz besprochen: die des „absoluten Positivismus". Dieser absolute Positivismus negiert in seinen extremen Vertretern überhaupt jede Möglichkeit der Existenz irgendeines „Wirklichen" — auch eines keineswegs vom Menschen erdachten Gebildes oder Vorganges — außerhalb der gegenwärtigen und zukünftigen möglichen Erfahrung. So wie dort im Religiösen erfordert wurde, die Existenz menschlicher Phantasiebildungen als außerhalb des möglichen Erfahrungskreises, und dennoch als tatsächlich wirklich mit unbedingter Sicherheit anzunehmen; so

wird hier erfordert, jegliches Vorhandensein irgendeines Gebildes jenseits gegenwärtiger und zukünftiger Erfahrung zu negieren. Doch so wie sich die Weltanschauung des aufgeklärten Relativismus gegen jene religiöse Weltanschauung wenden mußte, weil sie die durch keinerlei Erfahrung gerechtfertigte These des Vorhandenseins von außerhalb der Erfahrung wirklich existierenden Gestaltungen menschlicher Phantasietätigkeit zur Voraussetzung und Grundannahme ihrer Weltansicht machte; so muß sich derselbe aufgeklärte Relativismus — nun außerhalb der Gefühls-Lehre, in rein sachlicher Stellungnahme — auch gegen die Gegen-Behauptung wenden, die zu „wissen" vorgibt, daß außerhalb der gegenwärtigen sowie zukünftigen menschlichen Erfahrungsmöglichkeit „Nichts" existiere. Denn rechnet man gerechterweise die ständigen Neu-Entdeckungen, mit denen tägliche Forscherarbeit die Grenzen unseres Erfahrungs-Bezirkes andauernd weitet, gleichfalls noch zum Umkreis des positivistisch „Wirklichen"; so besteht doch andererseits zweifellos auch die Möglichkeit, daß hinter den sicherlich noch nach Milliarden zählenden, derzeit noch nicht „entdeckten" Objekten, die jeden Tag in unseren Erfahrungskreis eintreten können, auch noch irgend etwas „Anderes" sein könnte, von dem wir uns eben nur durchaus keine Vorstellung zu machen vermögen. Doch es muß sofort auch auf das entschiedenste festgestellt werden, daß hier keineswegs und unter keiner Vermummung wieder eine „Metaphysik", die über dies „vielleicht Vorhandene" irgendeine „Aussage" machen wollte, eine Zuflucht finden kann und darf. Denn neben jener „Möglichkeit" eines „Etwas" jenseits aller Erfahrung steht sofort auch die unumstößliche Gewißheit, daß die Art oder die Gestaltung oder sonst irgendeine Eigenheit jener etwaigen unbekannten Gegebenheiten weder durch irgendwelche intellektuelle, noch durch irgendwelche emotionelle Bewußtseinstätigkeit, und schon gar nicht durch „Inspiration" erschlossen werden kann. Denn selbst die produktivste „Phantasietätigkeit" kann niemals etwas anderes leisten, als Stücke bereits erworbener Erfahrungen neuartig-willkürlich zu kombinieren; sie ist aber niemals imstande, auch nur das kleinste Element zu „erdenken", oder zu „erfühlen", das nicht unbedingt letzten Endes irgendwie aus der Erfahrung stammte. Kann man also über jenes „Transzendente" wohl sagen, daß es „eventuell möglich wäre"; so muß auch sofort beigefügt werden, daß niemals eine größere Hybris, ein größerer „frevelhafter Übermut" vom Menschen Be-

sitz nimmt, als wenn er glaubt, daß irgendwelche, uns noch unbekannten Gegebenheiten eben dieses „Weltalls“ auch nur vom Fernsten her diese Menschen und ihr Verhalten auf dieser Erde zu „rechtfertigen“ oder ihrem Dasein einen „höheren Sinn“ zu geben vermöchten. Angesichts schon der Tatsache, daß sich die gemessene „Masse“ eines Atoms zur Masse eines Grammes so verhält, wie die Masse eines Kilogramms zur Masse der ganzen Erde; angesichts weiterhin der Überlegung, daß sich dann das Verhältnis der Größe unserer Erdkugel, ja unseres ganzen Sonnensystems und des ganzen Fixsternhimmels zur Größe des „Weltalls“ sicherlich noch weit unter dieser bereits völlig unvorstellbaren Proportion hält: bleibt dem Einsichtigen wohl nichts anderes möglich, als der „aufgeklärte Relativismus“ von Ernst Mach, als jene „skeptische Mystik“ Fritz Mauthners, die dieses Leben auf dieser Erde wohl als solches und wirkliches hinnimmt, und in seinen immanenten Werten, in seinen Entzückungen und Frohheiten, in seinen seelenvertiefenden, weil wunschweckenden Leiden und Enttäuschungen und in seinen beglückenden irdischen Erfüllungen bewußt erlebt und anerkennt; die aber jede Diskussion über einen „höheren Zweck“ oder einen „überweltlichen Sinn“ oder gar ein „jenseitiges Ziel“ dieses Daseins nur mit einem halb traurigen, halb mitleidigen Lächeln ablehnt.

Doch man darf nicht etwa meinen, daß diese philosophische Resignation des aufgeklärten Relativismus, die den Nicht-Gläubigen vor den „letzten Fragen“ nach dem Anfang und dem Ende des Zeitenablaufes, nach dem Unermeßlichen des Raumes, nach dem außerweltlichen Sinn und Zweck und Ziel des Daseins erfaßt, zu reiner Passivität des Gefühles, also zu künstlerischer Unfruchtbarkeit führen müsse. Denn vor dieser Gefahr bewahren ihn die unzählbaren naturalistisch-immanenten Freuden und Leiden dieses Daseins auf dieser Erde, und hier im Besonderen der ethische Komplex, der ihn auf ebendieser Erde und unter seinen Mit-Menschen die tiefsten gefühlsmäßigen Erschütterungen erleben und künstlerisch gestalten läßt; und bewahrt ihn zum anderen das Erfinden jener, zwar nicht-geglaubten, aber dennoch „erdachten“ Phantasiegebilde, die ihn, alle religiöse Phantasie aller Zeiten weit überragend und übertreffend, zur reichsten künstlerischen Produktivität geleiten können und geleitet haben.

Jede Hypothese, sei es in den Naturwissenschaften oder in den Geisteswissenschaften, ist darauf gestellt, durch Einzeluntersuchungen bewahrheitet, „verifiziert" zu werden. Wurde also allem Voraufgehenden die Behauptung vorangestellt, daß es kein „spezifisch ästhetisches Gefühl" gibt, sondern daß jedes Gefühl durch seine Isolierung zum ästhetischen Verhalten führt, so muß dies auch für die religiösen und für die ethischen Gefühle gelten. Nun dürfte nach der Klärung des Wesens der religiösen und der ethischen Gefühle jene allgemein übliche Parallelstellung mit den „ästhetischen Gefühlen", ihre „Nebenordnung" zu diesen leicht als unrichtig zu erkennen sein. Sie ist nämlich damit unmöglich, daß durch „Isolierung" alle Phantasie-Gefühle, wie auch alle religiösen und alle ethischen Gefühle „ästhetisch" werden, zu ästhetischer Wirksamkeit gelangen können. Denn mit dieser Tatsache ist die Unterordnung selbst dieser weitesten Allgemeingefühle unter Das erwiesen, was man bisher „ästhetisches Gefühl" genannt hat. Wenn also ein als Mensch echt religiöser Künstler, wie etwa Fra Angelico, oder wenn ein ethisch tief veranlagter Mensch, der zufällig malen konnte, wie etwa Rembrandt, diese Gefühle des Religiösen oder des Ethischen in seinem Bewußtsein isoliert, und dann aus dieser seelischen Verhaltungsweise heraus ein Bild malt, oder — wie etwa der in seltener Reinheit religiöse Bruckner — eine Melodie erfindet: so unterscheidet sich dieser Vorgang der ästhetischen Produktion in Nichts von jenem, in dem ein Künstler etwa aus einem isolierten Liebesgefühl oder Sehnsuchtsgefühl oder sonst einem zu intensivierter Sammlung isolierten Gefühle heraus eine Melodie oder ein Gedicht oder eine Linienfolge erstellt.

Sieht man von hier aus die Kunstgebilde durch, und prüft sie darauf hin, ob sie nun auch alle in die bisher genannten Gefühlsgruppen einzuschließen sind, so findet man einen letzten Bezirk, der bisher noch nicht genannt worden ist. Und der nun zum Schlusse und zur endgültigen Vervollständigung der theoretischen Betrachtungen den naturalistischen, idealistischen und expressionistischen Teilkomplexen noch beigeordnet werden muß.

Wir gingen in unserer Einteilung der Gefühle durchaus von den Anlässen aus, an denen die Gefühle hängen. Diese Anlässe wieder fanden wir vorerst in naturalistischer Bildung, nämlich als Nach-Bildungen naturhafter

Gegebenheiten möglich. Weiterhin sahen wir, daß durch die Einarbeitung von Gefühls-Symbolen in die naturalistischen Vorbilder einerseits — durch Ausgleichung der Einzelmerkmale — „idealistische“, andererseits — durch Intensivierung — „expressionistische“ Kunstwerke vom Menschen erstellt werden können.

Nun erweist eine große Zahl ausgeführter Kunstwerke, daß zur völligen Erschöpfung aller Möglichkeiten noch eine letzte Veränderungsweise naturhafter Gegebenheiten übrig bleibt, die sich auch rein „theoretisch“, das heißt im Gedanken-Experiment des „idealen Prozesses“, hätte ableiten lassen. Diese vierte und letzte Möglichkeit künstlerischer Gestaltung überhaupt, und gleichzeitig die dritte Möglichkeit künstlerischer Umformung der Natur, besteht darin, daß man die naturhaften Gesamtgebilde vorerst in Teilstücke zerlegt, deren naturgegebene Formungen man in sich strenge bewahrt; daß man jedoch dann diese Teilstücke wieder zu neuen Gesamtkomplexen zusammensetzt, wie sie sich in dieser Art und Verbindung — der Formen, Farben oder Lichter — in der Natur nicht finden. Dabei wird dieses Verfahren besonders häufig in jener Weise angewendet, daß naturalistische Teilstücke verschiedener erfahrbarer Gebilde miteinander kombiniert werden.

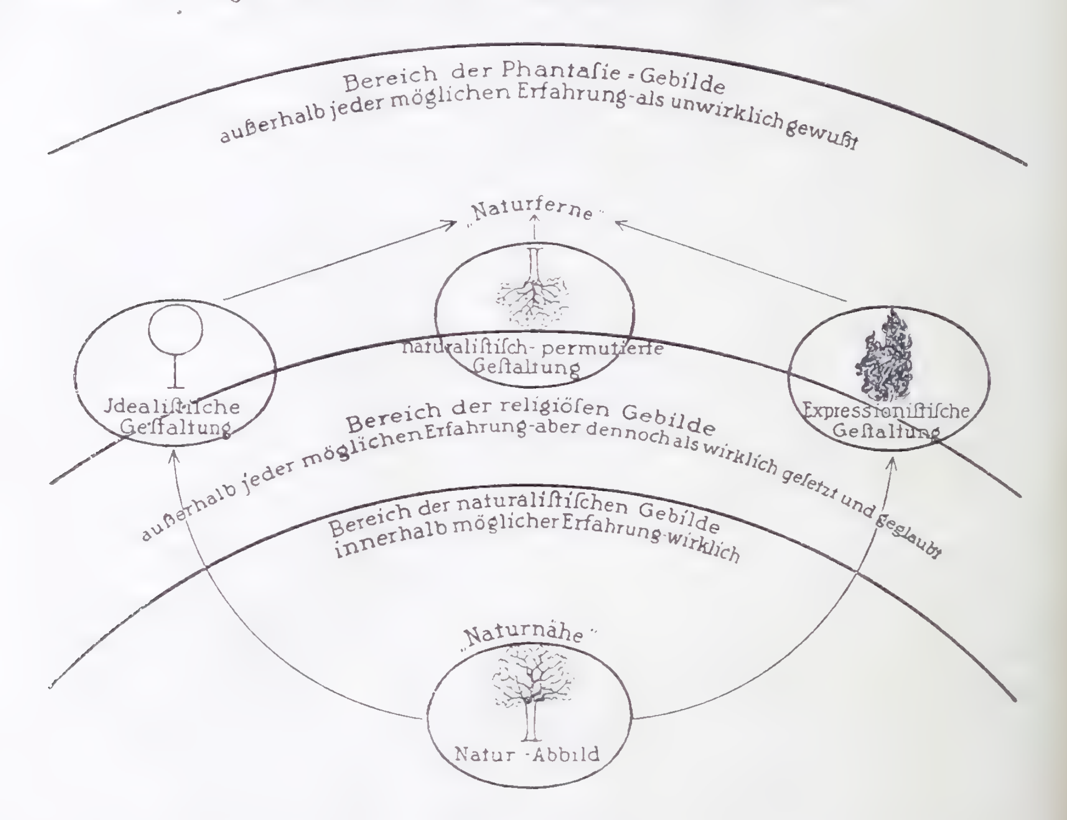
Man denke etwa an die Darstellung eines Kentauren: es ist durchaus möglich, diesen so zu bilden, daß man ihn aus einem völlig naturalistischen Menschen-Oberkörper und einem in gleicher Weise völlig naturalistischen Pferdeleib zusammensetzt. Ein derartiges Gebilde wäre ersichtlich weder als „idealistisch“, noch als „expressionistisch“ zu bezeichnen, da seine einzelnen farblichen und formalen Gegebenheiten ja durchaus den Vorbild-Gegebenheiten der Natur entsprechen sollen. Nur die gleichsam „additive“ Zusammensetzung der naturalistischen Teilstücke weicht von der Naturgegebenheit ab. Böcklin etwa hat in fast allen Fällen derartige, in den Einzelheiten naturalistische, in ihrem Gesamtbau natur-unwirkliche Fabeltiere geschaffen. Oder man denke an die Höllenwesen des Hieronymus Bosch, die so vielfach in diesen Bezirk gehören. Wenn Bosch einen Plagegeist derart bildet, daß er ihm als Körper eine aufgebrochene leere Eierschale gibt, die einen Vogelkopf trägt, auf Entenfüßen geht, ein aufgeklapptes Taschenmesser als Schwanz, Fledermausflügel als Arme hat: so fügt er naturalistische Einzelteile zu einem Komplex zusammen, der als Naturgebilde nicht existiert, hier un-erfahrbar ist. Und dieses Verfahren eines spezifisch eigenartigen Teilgebietes menschlicher

Phantasietätigkeit ist nicht auf die Schöpfung derartiger Einzelgebilde beschränkt. Wenn Brueghel das Turnier des Faschings mit den Fasten, wenn er, ebenso in durchaus naturalistischer Einzelformung, den „Kampf der Sparbüchsen mit den Kassenschränken“ malt, so wird deutlich, daß auch in „Tathandlungen“ derartige Neu-Verbindungen geschaffen werden können, die weder mit idealistischer noch mit expressionistischer Naturferne etwas zu tun haben, sondern — wie die meisten Schlaf-Träume der Menschen — einer typisch kombinatorischen Art zugehören, die man als reine „Umstellungen“, als „Permutationen“ naturalistischer Gegebenheiten bezeichnen kann.

Die Stellung dieser *naturalistischen Permutation* — die in der Tabelle auf Seite 461 nahe an den Wende-Bezirk des Weges von „Innen nach Außen“ eingesetzt wurde, da sie eine gewisse Verwandtschaft mit „futuristischer“ Gestaltung zeigt — zu den religiösen und den Phantasiegebilden kann abermals am besten durch ein Beispiel klar werden. Man denke an eine durchaus naturhaft wiedergegebene Aktfigur eines stehenden Mannes. Sie gehört in den naturalistischen Umkreis, insoweit sie in objektiver Einstellung einfach die sachlichen Gegebenheiten des Modells wiederholt. Gibt man ihr etwa drei naturalistische Köpfe sowie sechs Arme und Beine, oder gibt man ihr auch bloß — bei offenen Augen und „lebendigem“ Habitus — Wundmale an den Händen und Füßen, sowie eine tiefe offene Seitenwunde, läßt dabei aber diesen Merkmalen durchaus naturalistische Form: so wird damit die Figur, trotzdem sie in ihren Einzelheiten und in ihren Teilstücken „natur-wirklich“ bleibt, im Ganzen als Gesamtgebilde durchaus „natur-unmöglich“, tritt außerhalb jede mögliche Erfahrung. Denn sie ist mit jenen Merkmalen als menschlich-*lebendige* Figur nicht daseins-möglich, also als naturalistische menschliche Standfigur „unwirklich“. Behauptet nun weder der Künstler noch der Genießende ihre „Wirklichkeit“, sondern läßt sie als un-möglich und un-wirklich gelten, so wird sie zur *naturalistisch-permutierten Phantasiefigur*. Behauptet man jedoch ihre Wirklichkeit und glaubt, allerdings außerhalb jeder möglichen Erfahrung, an ihre Existenz trotz ihrer naturalistischen Lebens-Unmöglichkeit als Gesamtgebilde, so wird sie zur *naturalistisch-permutierten religiösen Figur*.

Eine Tabelle dürfte auch hier in ihrer schematischen Darstellung die Sachlage völlig klären. Dabei ist in dieser — auf der folgenden Seite ge-

brachten — Darstellung die „naturalistische Permutation“ dadurch gekennzeichnet worden, daß das auch bisher immer verwendete naturhafte Beispiel-Gebilde des Baumes umgekehrt dargestellt, also mit der Krone nach unten, mit der Wurzel nach oben gerichtet wurde, um so die Natur-Unmöglichkeit bei Beibehaltung der naturhaften Einzelformen zu verbildlichen.



Der Umkreis der naturalistischen Gebilde vorerst ist identisch mit dem jener, die innerhalb der möglichen Erfahrung liegen. Sowie man diese naturgegebenen Gebilde, sei es in einem ihrer Elemente von Farbe, Licht oder Form, sei es in ihrer erfahrungsgemäßen Zusammensetzung, sei es schließlich in den zwischen den Gebilden spielenden Beziehungen oder Tathandlungen, in irgendeiner Weise zum Nicht-Wirklichen hin verändert, gelangt man in den weiten Bezirk der „naturfernen Gestaltungen“ der „Phantasiegebilde“ im allgemeinsten Sinne. Innerhalb dieses naturfernen Bereiches ist dann wieder der weitaus engere Kreis aller jener natur-unmöglichen Gebilde abzugrenzen,

die von den Schaffenden und von den Erlebenden als zwar außerhalb jeder möglichen Erfahrung, aber dennoch als wirklich geglaubt werden: als der Bezirk der religiösen künstlerischen Gebilde. Diese können also ersichtlich entweder naturalistisch-permutierte, oder idealistische, oder expressionistische Formung tragen. — Sowie man dann diesen enger beschränkten Kreis dadurch verläßt, daß man das Merkmal der „wirklichen Existenz trotz Erfahrungs-Unmöglichkeit“ aufgibt, und, bei einem Nicht-Glauben jener wirklichen Existenz, nur die Erfahrungs-Unmöglichkeit als Merkmal festhält, kommt man in das weite und unbeschränkte Reich der eigentlichen Phantasiegebilde im engeren Sinne; die also abermals naturalistisch-permutierte, oder idealistische, oder expressionistische sein können. —

Diese letzte und nun vollständig erschöpfende Darstellung aller möglichen Kunstgebilde kann auch die relative Enge des religiösen Kunst-Kreises deutlich machen und gleichzeitig beweisen, daß durch das Fortfallen religiöser Bildungen keineswegs eine Verarmung des Schöpferischen auftreten muß, sondern einfach bloß der zweite Kunstkreis mit dem dritten zu dem großen Bezirke der naturfernen Phantasiegestaltungen zusammenfließt.

Wollte man von hier aus den Einwand erheben, daß das Religiöse auch einen Teil des naturalistischen Kreises decken müsse, da es doch auch völlig naturalistische religiöse Darstellungen gebe — denen etwa bei durchaus naturhafter Gestaltung selbst das unwirkliche Element des „Heiligenscheines“ fehlt — so wäre darauf zu erwidern, daß strenge ästhetische Einstellung diese Werke keineswegs als spezifisch „religiöse“ gelten lassen kann. Denn wenn die Voraussetzung völlig naturnaher Darstellung vorliegt, dann vermag sich der „Titel“, die „Benennung“ des Bildes, etwa als „heiliger Hieronymus“, auf kein einziges Element der künstlerischen Formung selbst zu stützen, so daß in diesen Fällen der religiöse Komplex im Werke selbst nicht seine „Erfüllung“ finden kann. Damit wird aber — man denke etwa an Christus-Darstellungen Rembrandts: als Volksprediger, als Gärtner, als schlichten nackten Jüngling — die Benennung zu einer rein konventionell-äußerlichen, die ein noch ungeschultes Nacherleben zum „auslösungsweisen“ Freiwerden religiöser Stimmungen führen mag; für geschultes Erleben aber, das sich strenge an das Erfüllungsprinzip hält, durchaus ungerechtfertigt bleibt und ohne jeden Schaden für das Kunsterlebnis selbst weggelassen werden kann. —

So wird auch aus dieser Tabelle als Wurzel und Quelle aller Kunstgestaltung die *Erfahrung* der naturhaften Gegebenheiten, der naturalistischen Gebilde und Vorgänge, deutlich. Von ihr, und nur von ihr ausgehend sind dann die drei im Prinzipiellen ihres Weges geschiedenen Umformungen zum Naturfernen hin möglich: erstens die Permutationen von naturalistischen Teil-Gebilden zu additiven Neu-Gestaltungen; zweitens die idealistische Ausgleichung; und drittens die expressionistische Intensivierung.

Durch diese Einordnung auch der komplexesten und „höchsten" Gefühle des menschlichen Bewußtseins in den umfassenden Bezirk des Ästhetischen wird nun wohl auch jene Grundanschauung endgültig „wahr", von der die vorliegenden Untersuchungen in erster Linie getragen wurden. Diese Grundthese, auf der alles Folgende aufgebaut war, kann, wie die ersten Annahmen aller Wissenschaften, nicht anders als durch das Erleben selbst „bewiesen" werden. Denn sie ist nicht mehr weiterhin auf Bekanntes zurückführbar. So, wie etwa das Kommutationsgesetz in der Arithmetik oder wie das Hebelgesetz in der Mechanik nicht anders als in unmittelbarer Erfahrung, also durch das Erleben selbst, als „wahr" „einzusehen", also zu beweisen sind: so ist auch die Grundthese der psychologischen Ästhetik nur aus unmittelbarem Erleben, also etwa anhand der Erfahrungen, die dieses Buch durch seine Analysen zu vermitteln suchte, als „wahr" oder „wirklich" „einzusehen". Dieses psychologisch-ästhetische Grundgesetz aber lautet: *es gibt überhaupt kein „spezifisch-ästhetisches Gefühl"; sondern es gibt nur ein spezifisch ästhetisches Verhalten, dem Alle Gefühle, ohne jede Ausnahme unterworfen werden können. Und man gelangt zu diesem spezifisch ästhetischen Verhalten dadurch, daß man mit möglichster Ausschaltung alles Intellektuellen und alles Willentlichen das Erleben des Gefühles-an-sich möglichst rein und möglichst intensiv isoliert.* Der *Inhalt* des ästhetischen Erlebnisses wird also durch *irgendein* Gefühl gebildet, sei dieses ein religiöses oder ein ethisches, ein Liebesgefühl oder ein Schmerz, ein Trotz oder ein Rauschgefühl, ein Zorn oder eine Resignation: die *isolierende seelische Verhaltungsweise* führt dann *Alle* diese Gefühle zum ästhetischen Erlebnis. —

Gibt diese Isolierung irgendeines Gefühles die positive Beschreibung des ästhetischen Verhaltens von gefühls-psychologischer Seite her, so kann es auch vom erkenntnistheoretischen Standpunkte aus gekennzeichnet werden, in dieser Hinsicht allerdings seinem völlig un-intellektuellen Wesen entsprechend nur in negativer Weise. Mit Hinblick auf die intellektuelle Funktion des Bewußtseins kann nämlich festgestellt werden, daß das ästhetische Verhalten *ohne jeden Urteilsakt*, selbst ohne den primitivsten eines reinen „Existenzial-Urteiles" verläuft. Man steht im ästhetischen Verhalten dem gefühlstragenden Komplex, etwa einer Bergesaussicht, so gegenüber, daß man ihn wohl *wahrnimmt*, doch dieses Wahrgenommene mit *keinerlei weiterer intellektueller Betätigung begleitet*; also nicht einmal im primitivsten Urteilsakt „zur Kenntnis nimmt" oder „feststellt". Sondern man gibt sich, mit möglichster *Ausschaltung* aller „höheren", über die rein passiv-aufnehmende „Perzeption" hinausgehenden intellektuellen Tätigkeit, ausschließlich der unmittelbaren Gefühlsbegleitung des eben Wahrgenommenen hin. Und so verläuft dann das ästhetische Erlebnis an sich ohne jeden Urteilsakt. So wenig also, wie ein „spezifisch ästhetisches Gefühl", kann es demgemäß auch ein „spezifisch ästhetisches Urteil" geben.

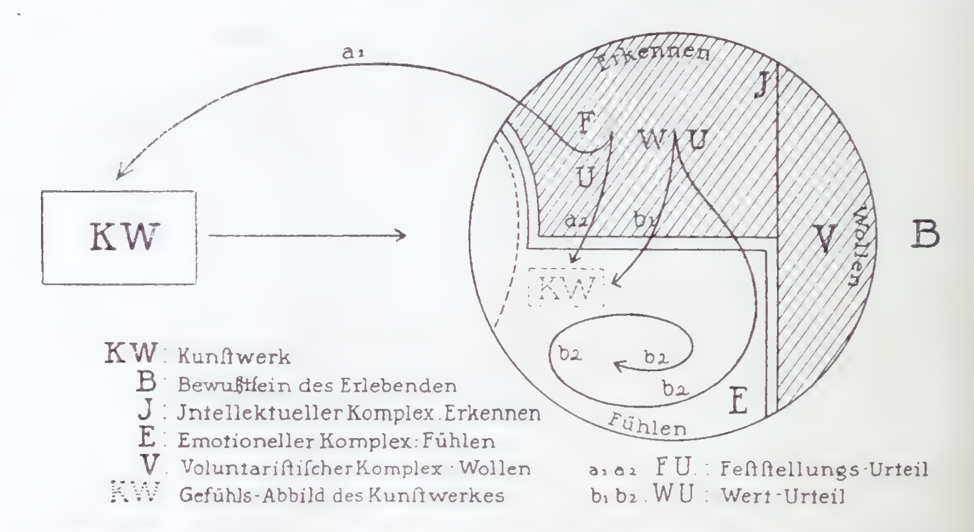
Nun sind wir aber doch in der vorliegenden Abhandlung aufs mannig fachste Urteilen begegnet, die scheinbar zum ästhetischen Prozeß gehörten. Soll also dieser spezifisch ästhetische Vorgang als ein reiner Gefühlsablauf erwiesen werden, der ohne jede intellektuelle Tätigkeit verläuft, die über das bloße „Wahrnehmen" hinausgeht: so wäre als Letztes noch glaubhaft zu machen, daß diese Urteile niemals „spezifisch ästhetische" waren, sondern aus dem intellektuellen Bezirk an den ästhetischen Vorgang bloß von Außen her herantraten.

Der Beweis hierfür kann wiederum am besten auf Grund des theoretisch konstruierten „idealen Prozesses" geführt werden. Er soll erweisen, daß alle Urteile, die uns innerhalb der Analysen begegnet sind, nicht zum unmittelbaren und eigentlichen ästhetischen Erlebnis gehören, sondern in die drei intellektuellen Gruppen der „Feststellungs-Urteile", der „kritischen Urteile" und der „Wert-Urteile" einzuschließen sind.

Man denke bei der Vergegenwärtigung dieses „idealen Prozesses" wiederum daran, daß sich das Bewußtsein des Menschen schematisch in drei Bezirke zer-

legen läßt: in den Intellektuellen, in dem sich die Denkvorgänge abspielen; in den Emotionellen, in dem die Gefühlsvorgänge vor sich gehen; und in den Voluntaristischen, in dem — stets erst auf Grund vorhergegangener intellektueller oder emotioneller Abläufe — die Willensentschlüsse zustande kommen. Diesen drei innerseelischen Bezirken gemeinsam steht als viertes Glied unserer Betrachtung das äußere Objekt des zu erlebenden Kunstwerkes gegenüber.

Das graphische Schema der Situation wäre dabei folgendermaßen auszudeuten.



KW bedeutet dabei das Kunstwerk, das dem Bewußtseins-Schema B gegenübersteht. Dieses Schema selbst ist, entsprechend den Betätigungsgebieten des Erkennens, des Fühlens und des Wollens, in die drei Bezirke des Intellektuellen — I —, des Emotionellen — E — und des Voluntaristischen — V — geschieden. Dabei ist an der dem Kunstwerk zugewendeten Seite durch eine punktierte Linie ein Kreis-Segment abgetrennt, das jenen Bezirk der „rein passiven Wahrnehmung" versinnbildlichen soll, in dem beim ersten Aufnehmen erkennendes und gefühlsmäßiges Verhalten gleichsam noch ungeschieden ineinanderlaufen — wie etwa bei niederen Tieren ohne Zentral-Gehirn die Aufnahmetätigkeit verläuft — und jenseits dessen, bereits innerhalb des intellektuellen Bereiches, auch schon das bloß feststellende Existentialurteil primitivster intellektueller Konstatierung liegt. — Die „Isolierung" des emotionellen Bewußtseins-Bezirkes von dem intellektuellen und dem voluntaristischen Bezirke ist durch die doppelt gezogene Linie angedeutet.

Die rein rezeptive ästhetische Einstellung wird nun vorerst so erreicht, daß der emotionelle Sektor des Bewußtseins unter möglichst strenger innerer Isolierung von den beiden anderen Bewußtseins-Bezirken anhand reiner „Wahrnehmung" das äußere Kunstwerk „erlebt", und die so auf Grund der Kunstwerks-Gegebenheiten lebendig werdenden Gefühle als solche in sich schwingen läßt.

Von hier aus werden dann zwei wesentliche und wesentlich verschiedene „Einmischungen" des Intellektes möglich.

In der kunstpsychologischen Analyse vorerst wendet sich der intellektuelle Sektor einerseits den äußeren Wahrnehmungsbestandteilen des Kunstwerkes — Pfeillinie a_1 —, andererseits, die Isolierung jeweilig durchbrechend, den zu ihnen innerhalb des emotionellen Teiles des Bewußtseins erlebten Gefühlen — Pfeillinie a_2 — zu, und trifft dann aus dem Vergleich dieser beiden Beobachtungen jene intellektuellen Feststellungsurteile, die, sei es die Entsprechung, sei es die Diskrepanz zwischen den äußeren Anlässen und den vom emotionellen Bewußtseinsteil dazu erlebten Gefühlen konstatieren. Denn da diese Gefühle an ganz bestimmten Anlaß-Trägern hängen, wird für das möglichst restlose und möglichst intensive Nacherleben eines Kunstwerkes alles darauf ankommen, vorerst alle diese Anlaß-Träger für Gefühle auch wirklich wahrzunehmen, und sie dann zweitens auch im richtigen Sinne zu erleben. Da nun eine noch ungeübte Rezeption einerseits vielfach Einzelelemente übersieht, und andererseits auch das Wahrgenommene vielfach nicht in dem vom Künstler gemeinten Sinne zu erleben vermag — wobei im besonderen die richtige Auflösung von Gefühlssymbolen im Wege der rückläufigen Assoziation zum Ursprungsgefühle hin dem Ungeschulten ziemliche Schwierigkeiten zu bereiten pflegt —, so richtet sich die kunstpsychologische Analyse vorerst auf die Feststellung aller wirklichen wesentlichen Wahrnehmungsinhalte, und nennt dann mit möglichst entsprechenden Wörtern direkt die zu den Sinnesdaten passenden Gefühle. Indem sie so den Verlauf der Rezeption selbst andauernd durch intellektuelle Prozesse unterbricht, nötigt sie auch den Erlebenden, ein Gleiches zu tun, und in ständigem Hin und Wider zwischen isolierender Gefühlseinstellung und intellektueller Wahrnehmungs-Konstatierung eine große Anzahl von affirmativen Feststellungs-Urteilen zu fällen. Das Gefühl des „Entrücktseins" im ästhetischen

Erleben wird nun dadurch zwar andauernd gestört — eine Konstatierung, die für jeden Erlebenden abermals zu einer Stütze für die Grundanschauung von dem unintellektuellen und willenlosen Verhalten während des reinen ästhetischen Erlebens werden mag —, doch die intellektuelle Analyse erreicht damit ein wesentliches Resultat. Denn einerseits wird die große Anzahl von neu-bemerkten und festgestellten Wahrnehmungs-Teilen als Gefühls-Träger bei der zum Schlusse wieder eingenommenen rein ästhetischen, also Gefühls-isolierenden Verhaltungsweise unmittelbar in die Wahrnehmung mit eingehen und durch die Vermehrung der Gefühls-Anlässe das Gefühls-Erlebnis entsprechend verstärken; und andererseits wird jene den Gefühlssymbolen gegenüber immer wiederholte partielle ästhetische Einstellung zur „Übung“ der „rückläufigen Assoziation“, das heißt zur ständig wachsenden Anpassung des Bewußtseins an diese funktionale Tätigkeit führen, und damit zur immer unmittelbareren und reibungsloseren ästhetischen Rezeption erziehen.

Hierbei werden dieser intellektuellen Kontroll-Tätigkeit — da sie bei restloser „Erfüllung“ der Kunstwerks-Gegebenheiten ja meist gar nicht aufgerufen wird — hauptsächlich die Unstimmigkeiten merklich werden: wenn entweder zu einem „außen“ bemerkten Wahrnehmungsbestandteil das entsprechende Gefühl „innen“ im emotionellen Komplex überhaupt noch fehlt; oder wenn an gewissen, im emotionellen Erleben ganz spezifisch getönten Hemmungs-Erscheinungen, die den sonst reibungslosen emotionellen Ablauf störend begleiten — und die vergleichsweise etwa wie dämpfende elektrische „Bremsströme“ erlebt werden — eine falsche oder nicht ganz adäquate Auflösung eines Gefühlssymboles merkbar wird. Der intellektuelle Sektor wird daraufhin im ersten Falle die bisher unbemerkten Objekt-Gegebenheiten dem emotionellen Teil „nachdrücklich“ ins Wahrnehmungsfeld schieben; im zweiten Falle die emotionelle Funktion ebenso nachdrücklich zu neuerlichem Beginne ihres Versuches und zu intensivierter Isolierung, strenge anhand des gegebenen Gefühlssymboles „auffordern“; um sich daraufhin wieder auf sein eigenes Gebiet zurückzuziehen und nach einiger Zeit die „intellektuelle Kontrolle“ abermals vorzunehmen. — Es ist dabei ersichtlich, daß auch diese intellektuelle Überwachung keineswegs mit völliger Sicherheit vor gefühlsmäßigen Fehlbeträgen und vor Gefühls-Irrtümern bewahrt. Denn wäre es im ersten Falle zwar vorstellbar, daß auf diesem Wege nach und nach sämtliche Objekt-Gegebenheiten tatsächlich zur gefühls-

mäßigen Wirksamkeit aufgerufen würden, so wird der Erlebende doch mit Recht geneigt sein, diesen Prozeß dort abzubrechen, wo das gefundene Gefühls-Erträgnis mit der aufgewandten psychischen Arbeitsleistung nicht mehr in gemäßem seelisch-ökonomischem Verhältnis steht. Und die Wirklichkeit erweist ja auch, daß sich die Künstler andauernd darüber beschweren, daß der Erlebende nicht mit ausreichender Geduld allen „Feinheiten“ nachgehe, die vom Autor in das Buch oder in das Tonstück oder in das Bildwerk eingearbeitet worden sind. Wo nämlich das produktive künstlerische Gefühl von der Energie des status nascendi bis in das letzte Detail hineingetragen wird, da kann zuweilen die im Nacherleben ja immer schwächere Rezeptionsstimmung schon weit früher zu erlahmen beginnen. Gleichwohl bleibt es die Aufgabe des Nacherlebenden, dem „idealen Prozeß“ so weit wie irgend möglich nahe zu kommen, indem er tunlichst sämtliche wahrnehmbaren Gegebenheiten des Kunstwerkes gefühlsmäßig zu verlebendigen versucht. — Im zweiten Falle aber, bei der Auflösung der Gefühlssymbole, kann die intellektuelle Kontrolle, so viel sie auch meist zu nützen pflegt, zuweilen völlig versagen. Und dies wird immer in jenen Fällen eintreten, in denen ein in artfremdem Milieu entstandenes Symbol im Sinne der arteigenen Gepflogenheiten aufgelöst wird. Man denke etwa nur daran, wie im impressionistischen Europa des letzten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts die scheinbar „impressionistisch“ konzipierten japanischen Holzschnitte völlig reibungslos rezipiert und im Sinne europäisch-impressionistischer Gestaltungsgepflogenheiten gelesen und erlebt wurden — dabei aber, wie späterhin Japaner und jahrelang in Japan lebende, also dem fremden Milieu angepaßte Europäer festgestellt haben, gänzlich falsch „verstanden“, nämlich mit niemals ihnen „zugehörenden“, eben „europäischen“ Gefühlen verbunden worden sind; oder wie etwa so viele der modernen Maler die in den Bauernbildern, in den Negerplastiken, den Kinderzeichnungen, den mittelalterlichen Miniaturen gebrachten Formen in einem Sinne lesen, der dem von diesen gemeinten so gleicht, wie die Bildner der Werke einander und den heutigen Malern gleichen. Wenn hier selbst jene intellektuelle Kontrolle gar nichts helfen kann, so liegt dies vorerst daran, daß nur dort feinere Hemmungserscheinungen beim Auflösen von Symbolformen auftreten können, wo das differenzierteste Gefühl für ein Milieu und für dessen Ausdrucksgepflogenheiten vorher bereits im Erlebenden lebendig war; und daß dann beim Fehlen dieser

Voraussetzung eben deshalb Auflösungen fremder Gefühlssymbole, trotzdem sie im Sinne des Gestalters durchaus falsch sind und daher zu derart vom Künstler nie gemeinten, ja meist nie gekannten Gefühlen zurückführen, dennoch völlig reibungslos und ohne die spezifischen Hemmungs-Begleitungen ablaufen können, weil diese Gebilde arteigenen Symbolformen äußerlich zuweilen bis zu einem sehr hohen Grade ähneln können. —

Ist also jener Vorgang des „Durchbrechens" der ästhetischen Isolierung tatsächlich nur bei der Beobachtung der kunstpsychologischen Verhaltungsweise des „Analysierens" von Bildwerken zu konstatieren, so sind damit diese Feststellungs-Urteile als n i c h t z u m W e s e n des ästhetischen Rezeptions-Prozesses gehörig, sondern als bloße Prüfungs-Vorgänge, als Lehr- und Lern-Hilfen erwiesen. —

Die zweite Klasse von Urteilen, denen man im ästhetischen Umkreise begegnet — sie sind, als relativ untergeordnete, in der Tabelle nicht ausdrücklich kenntlich gemacht — sind die „kritischen" Urteile im engeren Sinne. Diese Urteile stellen „Störungen" fest: wenn das Erleben auf ein Element des Kunstwerkes trifft, das zu den übrigen nicht „stimmt", so wird diese Teilstörung eben „kritisch" festgestellt. Wenn etwa in der Hochstimmung von Fausts Ende plötzlich ein profanes Wort oder eine niedriger gegriffene Wortfolge erscheint — „ein großer Kahn ist im Begriffe auf dem Kanale hier zu sein" —; wenn an einem Feinheits-Bau ein klobiges Detail angebracht ist; wenn im letzten Akte des „Fidelio", innerhalb der ekstatisch gesteigerten Musik und der schwungvoll sich erhöhenden Arie des Florestan andauernd das „naturalistische" Geklirre seiner Ketten dazwischen tönt: dann wird das Erlebnis durch Details, die zum Gesamtgefühle nicht passen, gestört. Das kritische Urteil im engeren Sinne wendet also das Erkennen auf das Verhältnis i r g e n d e i n e s T e i l e s des erlebten Kunstwerkes „gestrichelt *KW*" zum g e s a m t e n erlebten Kunstwerke „gestrichelt *KW*" und stellt etwaige Diskrepanzen fest.

Derartige kritische Urteile begleiten übrigens mannigfach nicht nur die Rezeption von Kunstwerken, sondern auch das Schaffen des produzierenden Künstlers selbst. Denn der produktiv-ästhetische Prozeß beim schaffenden Künstler bleibt, so wie der rezeptiv-ästhetische Prozeß beim Aufnehmenden, nur dann ohne jede „Einmischung" der intellektuellen Betätigung, wenn er völlig rein und ohne alle Widerstände verläuft. Dieser „ideale Prozeß" ist

aber nur in jenen seltenen Fällen verwirklicht, in denen ungehemmte Produktion in reibungslosem Verlaufe das Gebilde in Einem Zuge erstellt. Sowie jedoch der Künstler im Produktionsprozesse stockt, etwa das eben Gebildete „prüft", sowie er also durch Nach-Erleben feststellen will, ob er das von ihm intendierte Gefühl auch wirklich in der Gestaltung „gefaßt" hat: tritt schon der „Vergleich" des Gewollten mit dem Erreichten, und damit die intellektuell-urteilende Funktion als „Kritik" in Kraft. —

Sind wir mit dem kritischen Urteile bereits völlig im „Bewußtsein" des Erlebenden angelangt, so bleibt auch das Wert-Urteil auf Beziehungen innerhalb des Bewußtseins des Erlebenden beschränkt.

Wir haben gesehen, daß jene „Feststellungs-Urteile" der kunstpsychologischen Analyse in Durchbrechung des rein ästhetischen Verhaltens vom intellektuellen Bezirke her die Einstimmigkeit oder die Unstimmigkeit zwischen den äußeren Kunstwerks-Anlässen und den vom emotionellen Bewußtseinsteil dazu erlebten inneren Gefühlen konstatieren. Denkt man sich nun diesen Vorgang so lange wiederholt, bis der emotionelle Sektor des Bewußtseins, jetzt möglichst streng von dem intellektuellen und dem voluntaristischen Sektor isoliert und auf das intensivste Erleben der Gegebenheiten des Kunstwerkes eingestellt, zuletzt alle diese farblichen, lichtlichen, inhaltlichen und formalen Gegebenheiten — im idealen Prozeß — restlos wahr- und aufgenommen hat: so muß sich, in Entsprechung zur Summe aller äußeren, eben im vorliegenden Kunstwerke gegebenen Gefühls-Anlässe, auch ein relativ in sich geschlossener Gefühlskomplex gebildet haben, der nun gleichsam einen kleineren „Bewußtseinskörper für sich" innerhalb der übrigen emotionellen Gesamt-Sphäre des Erlebenden bildet. Er ist im Bewußtseins-Schema *B* durch das punktierte Ab-Bild des Kunstwerks *KW* versinnbildlicht.

Durch dieses Eintreten des neuen Gefühls-Komplexes in das früher bereits vorhandene gesamte Gefühls-Bewußtsein des Erlebenden stellen sich nun eigentümliche Beziehungen her, die durchaus noch zum ästhetischen Prozeß gehören. Es sind Relationen völlig eigener Art, die auf Grund der spezifischen Zustände des neuen emotionellen Komplexes entstehen, den jetzt der ursprünglich vorhandene Gefühls-Bezirk in Vereinigung mit dem neuen Gefühls-Erlebnis *KW* darstellt. Diese Relationen sind die unmittelbar erlebten Wert-Beziehungen. — Das positive Zuwachs-Erlebnis, ein spezifisches, nicht weiter

zu beschreibendes „Lustgefühl" — das mit seinen physiologischen Korrelaten des erhöhten Blutdruckes, der vertieften Atmung und noch weiterer körperlicher Merkmale in den „naturwissenschaftlichen" Bezirk gehört — ist fast Jedem aus dem produktiven oder rezeptiven ästhetischen Verhalten bekannt. Der — beim Produzierenden neu entstandene, beim Rezipierenden neu aufgenommene — Gefühlszuwachs wirkt dabei vergleichsweise wie die Verstärkung der Ladung eines elektrischen Kondensators. Die inneren „Spannungen" des emotionellen Sektors, sein seelischer Reichtum werden wie erhöhte fühlbar. Und bei reibungsloser Produktion oder Rezeption mit starkem Zuwachs kann sich die Abblendung des Intellektuellen und des Willentlichen dabei zuweilen bis zu rauschartigen Zuständen steigern. — Bei gleichgültigen, „nullwertigen" ästhetischen Erlebnissen fehlen die eben geschilderten Merkmale. Die emotionelle Sphäre bleibt gleichsam völlig unbewegt. Die inneren „Spannungen" bleiben, im Erleben deutlich gefühlt, so sehr die gleichen, daß man versucht wird, das physikalische Bild des „Potenziales" anzuwenden, und den Lehrsatz zu zitieren, daß „gleiche Niveauflächen auch gleiches Potenzial" haben. Denn man könnte diese Gleichgültigkeit, Ruhe und Unbewegtheit, die der emotionelle Komplex bei derartigen ästhetischen Erlebnissen behält, so umschreiben, daß man sagte, die Kunstwerke dieses Niveaus könnten einem deshalb in der Rezeption „nichts geben", keine Bereicherung und erhöhte Spannung zuführen, weil man eben jederzeit imstande wäre, Werke „gleichen Potenziales", also gleichen Spannungswertes, gleicher „Qualität" auch selbst zu erstellen. Das aber, was man selbst jederzeit in gleicher Dichte und gleicher Intensität zu schaffen imstande ist, kann erklärlicherweise keinen neuen „Bereicherungswert" hinzubringen. — Bei den „negativen" ästhetischen Erlebnissen schließlich fühlt sich der emotionelle Komplex des Aufnehmenden abermals in spezifischer, und wiederum nur durch das Erleben selbst kennen zu lernender Weise gestört oder gänzlich zurückgestoßen. — So wie bei den positiven und den nullwertigen Kunstwerken kann dabei auch hier bereits Eine der drei Gefühlsgruppen: der Sinnesgefühle, der Inhaltsgefühle oder der Formalgefühle, den Ausschlag geben. So wie es Bilder geben kann, die den emotionellen Komplex inhaltlich und formal gleichgültig lassen, aber farblich bereichern; so kann jede der zahlreichen Kombinationen zwischen diesen jeweils positiven oder nullwertigen oder negativen drei Faktoren wirksam werden. So kann etwa ein

Gemälde, wie das Rundbild von Michelangelo in den Uffizien zu Florenz, das Maria mit Joseph und dem Christuskinde darstellt, farblich abstoßend, inhaltlich bestenfalls gleichgültig, wenn nicht durch die Profanierung der Handlung selbst störend, formal aber so bereichernd sein, daß man die beiden ersten Komponenten teils toleriert, teils aus dem Erleben bewußt ausschaltet, und dennoch zu einem starken positiven Erlebnis kommt. So gibt es Werke, wie etwa Puccinis „Tosca", die inhaltlich abstoßend, formal-musikalisch aber bereichernd sind; bis zu den in allen drei Komponenten versagenden Bildungen, den gewöhnlichen Bilder- oder Novellen-Fabrikaten, die am besten in den „Unterhaltungszeitschriften" kennen zu lernen sind.

Wendet sich nun der intellektuelle Sektor *J* abermals dem emotionellen Sektor zu, vergleicht jetzt aber nicht mehr die vorhandenen Gefühle mit ihren äußeren Anlässen; sondern vergleicht er den innerhalb des emotionellen Bezirkes relativ in sich geschlossenen kleineren Gefühls-Komplex, der sich auf Grund der äußeren Gegebenheiten des Kunstwerkes innerhalb des gesamten emotionellen Bezirkes des Rezipierenden gebildet hat — Pfeillinie b_1 —: mit dem vorher bereits vorhanden gewesenen gesamten Gefühls-Komplex des Aufnehmenden selbst — Pfeillinie b_2 —: so stellt er in einem Urteil das Verhältnis fest, in dem der eben neu erlebte kleinere Gefühlskomplex zu dem früher schon bestandenen, gesamten Gefühlsbezirk des Aufnehmenden steht. Und er gibt damit in einem „Wert-Urteil" eine intellektuelle Aussage darüber ab, ob das neue Gefühlserlebnis den emotionellen Bewußtseinsbezirk des Erlebenden bereichert, unbewegt gelassen oder gestört hat: also ob für die emotionelle Gesamt-Sphäre des Erlebenden das vorliegende Kunsterlebnis, und damit das eben gegebene Kunstwerk, ein „schönes", „gleichgültiges" oder „häßliches" war.

Dabei darf aber niemals vergessen werden, daß, im Gegensatz zu den Feststellungs-Urteilen der psychologischen Analyse, allen diesen Wert-Urteilen die höchste Relativität eignet. Denn jene Feststellungs-Urteile besitzen insofern unbedingte, über den Einzel-Erlebenden hinausgehende „objektive" Gültigkeit, als sie ja nur aussagen, ob zu den für Alle in gleicher Weise gegebenen Merkmalen des Kunstwerkes KW auch die ihnen entsprechenden und durch sie determinierten Gefühle wach geworden

sind. Mag hier auch im Kleinbau individueller Differenzen dies oder jenes Detail von Diesem oder Jenem anders „wahrgenommen“ werden, so wird doch für alle „Normalen“ eines gleichen Kulturkreises volle Übereinstimmung im Wesentlichen herstellbar sein müssen. Bei den Werturteilen jedoch handelt es sich ja spezifisch um die Konstatierung einer Verhältnis-Größe, von deren beiden Teilstücken nur Eines, eben das „objektiv gegebene“ Kunstwerk, für Alle gleich und dasselbe ist. Der andere Proportions-Teil aber, das „emotionelle Gesamtbewußtsein“ des Erlebenden, wechselt eben von Fall zu Fall mit diesem Erlebenden. Und mögen auch gleiches Milieu und gleicher Kulturkreis in vielen Fällen auch hier starke Angleichungen mit sich bringen — die in der Praxis des Kunstlebens zu jenen „Gruppenurteilen“ führen, die in dem Eingangs-Kapitel über die „Theoretischen Grundlagen“ eingehender besprochen worden sind —, so wird das Gedankenexperiment des „idealen Prozesses“ doch stets feststellen können und feststellen müssen, daß im Bezirke der Wert-Urteile die prinzipielle Verschiedenheit des „Vorzeichens“ bei allen einzelnen Erlebenden das „theoretisch Richtige“ ist. So können bei den verschiedenen Erlebenden die differentesten Werturteile über ein und dasselbe Kunstwerk ohne weiteres nebeneinander, und dabei jedes für sich zu Recht bestehen, und es ist durchaus kein seltener Fall, daß dieses gleiche Kunstwerk für den Einen positiv-schön ist, für den Zweiten nullwertig-gleichgültig bleiben und auf den Dritten negativ-abstoßend wirken kann. —

Ein Wesentliches dürfte schließlich von hier aus noch völlig klar und unwiderlegbar geworden sein. Da erstlich Ästhetik die Lehre vom „ästhetischen Verhalten“ ist; da sich zweitens aber dieses ästhetische Verhalten jedem Gefühle zuwenden kann; und da drittens der „Wert“, den dieses ästhetisch erlebte Gefühl bringt, niemals vor, sondern stets erst nach dem Prozesse vollständig durchgeführter Rezeption ersichtlich wird: deshalb kann man vor dem völligen Ablaufen des ästhetischen Erlebens auch niemals wissen, ob dieses zu einem positiven, nullwertigen oder negativen Wert-Ergebnis führen wird: also ob das gerade vorliegende Kunst-Werk für den gerade Erlebenden „schön“, „gleichgültig“ oder „häßlich“ ist. Damit aber wird es völlig unmöglich, die „Ästhetik“ einseitig als die „Lehre vom Schönen“ zu definieren, und als „Kunstwerk“ nur Jenes gelten zu lassen, das auch „schön“ ist. So ergibt sich auch von hier aus die Notwendigkeit, die Definition des ästhetischen

Verhaltens mit völliger Außerachtlassung des erst später resultierenden Wertes aufzustellen.

So bleibt also, von allen Seiten her betrachtet, die Grundlage aller voraufgegangenen Untersuchungen, nämlich unsere Definition des ästhetischen Verhaltens, als These bestehen: jedes Gefühlserlebnis wird durch seine Isolierung — vom intellektuellen und vom voluntaristischen Bezirk — zu einem ästhetischen. Dieser Grundsatz ist die weiteste und allgemeinste, für alle Künste geltende, und hier wieder sowohl für das produktive wie für das rezeptive Erleben gültige Feststellung der psychologischen Ästhetik, der reinen psychologischen Kunst-Theorie. —

Der Hauptzweck dieses Buches und der Kern aller Bemühungen war der, eben diese These, die in theoretischer Form bereits vor mehreren Jahren in einer „Psychologischen Kunstlehre" publiziert wurde, durch ihre praktische Anwendung auf einem Teilgebiete des kunstwissenschaftlichen Materiales zu erproben und möglichst zu erweisen. Denn so vielfach dieser Grundsatz auch angefochten wurde, so glauben wir doch auch heute noch, daß er zu Recht besteht. Und wir hoffen, ihn durch die praktische Anwendung durch fünf Stilabfolgen hindurch in seiner Überzeugungskraft gestärkt zu haben. Sollte dies gelungen sein, so ist es einzig auf dem Wege gelungen, den Ernst Mach unvoreingenommener wissenschaftlicher Forschung gewiesen hat. Seiner wissenschaftlichen und seiner menschlichen Gesinnung wollte dieses Buch entsprechen. Der wissenschaftliche Grundsatz von Mach war: Anpassung der Gedanken an die Tatsachen heißt Beobachtung; Anpassung der Gedanken aneinander aber führt zur Theorie. Und sein menschlicher Grundsatz waren die Worte: Für die Toten das Wenigste, für die Lebenden Alles.



Verzeichnis der Namen

Die hervorgehobenen Zahlen gelten auch für die folgenden Seiten, zuweilen für den ganzen Abschnitt. Die anderen nennen die wichtigeren gelegentlichen Erwähnungen.



Inhalt

Die Entwicklung in Deutschland

Theoretische Ergebnisse

